

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
CENTRO DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

# LUZ, CÂMERA, SERTÃO

BRAVURA E FÉ NA CINEMATOGRAFIA DE ROSEMBERG CARIRY  
1986-1996

Iza Luciene Mendes Regis

Fortaleza  
Fevereiro, 2003

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
CENTRO DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

# **LUZ, CÂMERA, SERTÃO**

**BRAVURA E FÉ NA CINEMATOGRAFIA DE ROSEMBERG CARIRY  
1986-1996**

**Iza Luciene Mendes Regis**

Dissertação apresentada como exigência parcial para a obtenção do grau de mestre em História Social à Comissão Julgadora da Universidade Federal do Ceará, sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ivone Cordeiro Barbosa.

**Fortaleza  
Fevereiro, 2003**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
CENTRO DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

## **LUZ, CÂMERA, SERTÃO**

BRAVURA E FÉ NA CINEMATOGRAFIA DE ROSEMBERG CARIRY  
1986-1996

**Iza Luciene Mendes Regis**

Esta Dissertação foi julgada e aprovada, em sua forma final,  
pelo orientador e membros da banca examinadora, composta pelos  
professores:

---

Profª Drª Ivone Cordeiro Barbosa - UFC  
**Orientadora**

---

Prof. Dr. Almir Leal de Oliveira - UFC

---

Prof. Dr. Marcos Antônio da Silva - USP

**Fortaleza**  
**Fevereiro, 2003**

**FICHA CATALOGRÁFICA**

R265l

Regis, Iza Luciene Mendes.

Luz, Câmera, Sertão: bravura e fé na cinematografia de  
Rosemberg Cariry 1986-1996 / Iza Luciene Mendes Regis.  
– Fortaleza, 2003. 178p.

Orientadora: Ivone Cordeiro Barbosa

Dissertação(mestrado) – Universidade Federal do Ceará

Cariry, Rosemberg – Crítica e Interpretação; História e  
Cinema; 3. Sertão; 4. Representação; I. Barbosa, Ivone  
Cordeiro; II. Universidade Federal do Ceará; III. Título.

Dedico estes dois anos de trabalho, portanto esta dissertação, aos meus sobrinhos, de quem me privei a muito custo e penar, a companhia. São eles: Lamarck, Débora, Aline, Jéssica, Monice, Nara, Jean, Jânio, Gládice, Luiz Carlos, Laís, Verinha e Davi, o último e mais breve: *“morrer não quero, mas se morrer, que esse anjo me ilumine pelos caminhos do sertão sagrado”*

## AGRADECIMENTOS

*E é tão lento teu soar,  
Tão como o triste da vida,  
Que já a primeira pancada,  
Tem o som de repetida.*  
**Fernando Pessoa**

Muitas são as pessoas a quem devo algo. Mesmo que eu fosse aqui agradecer apenas aos que me ajudaram de forma direta na feitura deste trabalho, ainda assim não lembraria de todos. Portanto, cabe mais pedir desculpa aos que me ajudaram e eu não soube expressar minha gratidão, pois se não o fiz durante nossa vivência, não serão frases pensadas e cansadas postas neste texto que irão me redimir.

Preferiria não ter que citar nomes, mas sei que não posso me eximir de fazê-lo. Aos que me incentivaram e me fizeram crer que eu era capaz de enfrentar um mestrado, hoje eu dedico o meu muito 'obrigada', agora sincero, mas confesso que em alguns momentos classifiquei-os como culpados. São eles os meus professores da graduação, não só do curso de História, mas de toda a FAFIDAM, especialmente os que mantiveram contato e são hoje amigos: poderia citar Olivenor, Zilda, Gerson Júnior, Vera, Lúcia Helena, Tacileide, Cibele, Rameres, Telmo, Jovelina... Estes referindo-me apenas aos que encontrei em sala – há ainda os que encontrei nos corredores, nas reuniões e nas importantes discussões sobre o compromisso profissional; os que chegaram mais tarde, e tiveram importância para meu crescimento acadêmico ou pessoal, trazidos por pessoas também importantes, como Olívia, Andréia, Marinina pela confiança; e os freqüentadores dos filmes do *Cine-Dragão*: Sid, Antídio, Cícero, Sr. Baltazar, Teta Maia e Júlia Manta.

Agradeço à minha turma de mestrado, Ana Carla, Antônio, Benedito, Deocleciana, Gleison, Glória, Gustavo, Henrique, Ivaneide, Luiz, Mirtes e Rosilene (tinha que citar todos os nomes para ficar como um registro), a nós treze – esse número cercado de superstições só pode querer dizer algo – que, apesar dos percalços, conseguimos ser uma turma “educada e feliz”. Destes, um ‘obrigada’ diferenciado a Henrique e Mirtes, que, não obstante serem pessoas de modos urbanos, quando me acolheram em suas companhias, fizeram-me sentir como sendo recebida pela própria cidade, contribuindo assim para que dela eu me tornasse mais íntima. Agradeço também à turma que antecedeu a minha e à que seguiu a esta, das quais surgiram companhias tão agradáveis e até pessoas do bem, coisa rara de se ver hoje em dia, já que dizem por aí que os inofensivos não contam.

Dos amigos citarei apenas os mais presentes: Sylmara (conselheira e quase irmã, pela amizade de todas horas e pelo videocassete), César e Antônio Santos, presentes desde há muito; e ainda Beethoven, Wagner e Gisele, que vêm compor um sexteto que tanto prezo. Há ainda os que estão hora perto, hora longe, em distâncias físicas, mas que nunca saem das listas dos grandes amigos, são eles: Ruberval, Evelize, Emília, Paulo César, Helder, Frank, Cinara, Fatinha, Anginha e Fabiana.

É lógico que até chegar neste momento em que agradeço as contribuições dadas para a feitura deste trabalho de dissertação, percorri um caminho longo, e vários me “empurraram”, muito embora, às vezes, para lugares perigosos, difíceis e desagradáveis de caminhar. Agradeço, inclusive a

esses que, mesmo sem querer ou saber, me ensinaram por onde não devo seguir.

Agradeço à minha família, onde me construí com os valores que consegui conservar ou destruir ao longo dos meus erros: a Seu Tônico (meu pai), pela honestidade que tento herdar e à minha mãe, Dona Raimunda, pela coragem que ela acredita que tenho; aos irmãos mais novos, a convivência de pessoas amigas que se amam e se magoam; aos mais velhos, pelo amparo moral e físico, e pela acolhida em tantas ocasiões. E também aos meus sogro e sogra, pela aceitação e por apostarem em “nós”.

E principalmente agradeço à família que hoje construo, composta de Fabiano e eu, onde sinto uma complementação que eu nem julgava capaz de existir, e que me faz, através de uma fórmula simples, acreditar que as pessoas podem ser boas umas com as outras. Faz-me querer ter bondade. Fez-me, depois de quase uma década de convivência, entender que a dúvida não é estéril, mas só a certeza é capaz de germinar a paz.

Agradeço ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Ceará, a todo o corpo docente do Mestrado em História Social e, carinhosamente, agradeço à Regina pela boa vontade em me ajudar com a burocracia do mestrado, bem como à CAPES, que me concedeu uma bolsa de estudo durante vinte e quatro meses, o que viabilizou que este trabalho fosse terminado em tempo hábil.

Agradeço muito à banca de qualificação, Edilene Toledo e Almir Leal, pelas valiosas contribuições, expostas com rigor, mas de um modo extremamente educado; tentei seguir no que foi possível suas orientações. Contudo, tenho a clareza de que não consegui dar conta de todas elas.

Agradeço também, é claro, a Rosemberg Cariry, que tão prontamente me cedeu seus arquivos, sua memória, seu material de trabalho e seus filmes, para que eu pudesse deitar sobre eles minha modesta análise. E à Adriana, da Cariry Produções, a quem eu tanto aperreei e nunca deixou de me ajudar de forma simpática. Também à Angelic e Mireika do Museu da Imagem e do Som.

Por fim, agradeço aos meus orientadores: à Ivone Cordeiro Barbosa, que aceitou uma orientação com quase um ano de atraso, com um projeto recém-elaborado e no meio de um conturbado período de greve, e que ainda assim, guiou-me de forma tão sábia e madura, exigindo no tamanho certo o que eu podia oferecer; e a Firmino Holanda, que, sem obrigação nenhuma para comigo ou para com a Universidade, dispensou todo o tempo por mim solicitado, provando mais uma vez – não que isso fosse necessário – que é um profissional comprometido com o fazer historiográfico. Muitas vezes, quando a angústia e o cansaço ameaçavam me abater, sua força, sua competência, sua capacidade de ajudar – sem alarde – me faziam crer nas possibilidades. Uma das poucas coisas que realmente nos move: *crer* que há possibilidades.

## RESUMO

A partir da análise dos três primeiros filmes de longa metragem do cineasta cearense Rosemberg Cariry, buscou-se aqui perceber qual imagem de sertanejo e sertão é posta na tela de cinema. Considerando a historiografia sobre o assunto, compreendemos que os filmes estudados trazem uma idéia de sertão dinâmica e de sertanejo como agente transformador do seu espaço. Divergindo da interpretação que o considera atávico e inerte, guiado pelas determinações do meio, a obra deste diretor tenta mostrar que, fazendo uso de tradições que se renovam, os sertanejos de sua trama fílmica tornam os símbolos que os emolduram como bárbaros em gritos de rebeldia por uma sobrevivência digna, colocando-se num conflito com o social, e não com o natural, como se convencionou acreditar. Assim, localizado em seu tempo, o cinema de Rosemberg Cariry atua, sobretudo, veiculando a arte neste processo de transformação.

## ABSTRACT

From the analysis of the three first films of the director pertaining to the state of Ceará Rosemberg Cariry, it was researched here the perception of which image of "sertanejo"\* and hinterland is shown in the screen. Considering the historiography on the subject, we have understood that the studied film bring a dynamic idea of hinterland and "sertanejo" as transforming agent of his space. Despite the interpretation which considers him atavic and inert, guided for the determination of the environment, the work of this director tries to show that, through the traditions which renew themselves, the "sertanejos" of his plot turn the symbols which label them as Barbarians into shouts of revolt for a worthy survival, placing themselves in social conflict, and not a natural one, according to what was stipulated to be true. Thus, located in their time, the movies of Rosemberg Cariry act out the reality, over all, propagating the art in the process of transformation.

\* *The man who lives in the hinterland.*



## SUMÁRIO

|                                                     |            |
|-----------------------------------------------------|------------|
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>                             | <b>10</b>  |
| <br><b>1. O SERTÃO ENQUADRADO .....</b>             | <b>31</b>  |
| 1.1. <i>Um espaço para contar histórias .....</i>   | 31         |
| 1.2. <i>A história contando o espaço .....</i>      | 35         |
| 1.3. <i>O sertão em fotogramas .....</i>            | 40         |
| <br><b>2. O SERTÃO MOVIMENTADO .....</b>            | <b>64</b>  |
| 2.1. <i>O movimento do cangaço .....</i>            | 66         |
| 2.2. <i>O movimento messiânico .....</i>            | 81         |
| 2.3. <i>O movimento camponês .....</i>              | 100        |
| <br><b>3. O SERTÃO ILUMINADO .....</b>              | <b>125</b> |
| 3.1. <i>Nem pipoca ...Nem Pirão .....</i>           | 127        |
| 3.2. <i>O cine-sertão de Rosemberg Cariry .....</i> | 139        |
| <br><b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>               | <b>159</b> |
| <br><b>LISTA DE FOTOS .....</b>                     | <b>162</b> |
| <br><b>FICHA TÉCNICA DOS FILMES .....</b>           | <b>163</b> |
| <br><b>FONTES E BIBLIOGRAFIA .....</b>              | <b>166</b> |

## Introdução

*“Brasil com ‘z’ é pra cabra da peste, Brasil com ‘s’ é nação do Nordeste.”* Este foi o tema do samba enredo da Estação Primeira de Mangueira, escola do grupo especial do Rio de Janeiro, campeã no desfile das escolas cariocas de 2002. A letra do samba, que tinha a pretensão de levar o Nordeste para a Marquês de Sapucaí, trazia passagens do tipo: *“no pecado ou na fé”, “padre Cícero trazer chuva”, “filho do chão rachado”, “pau de arara nunca mais”*, frases que nos fazem associá-las imediatamente às crenças e aos líderes religiosos, à seca e à emigração. E o figurino das alas que compunham o desfile lembrava o folclore, as lendas e as crendices nordestinas. Na comissão de frente, lá estavam em destaque Lampião, Maria Bonita e Padre Cícero.

Importante também é lembrar o que disse o carnavalesco da Escola sobre o tema escolhido; segundo ele, *“o tema é totalmente nacionalista, traz os nove Estados nordestinos e mostra as coisas boas, a força daquele povo e daquela terra – quem sabe incentivando esse povo, dando força para aquela terra, nós teremos um Brasil nosso, um Brasil com ‘s’ ”*. Através dessa fala ele concentra o caráter identitário da nação numa só região: a Nordeste. Por que ao Nordeste é atribuída essa carga valorativa? O que o faz ser o portador de uma identidade nacional para alguns, enquanto muitas de suas manifestações são percebidas como exóticas, com caráter puramente regional?

É possível que essas questões sejam levemente exploradas neste trabalho, mas não são estas nossas questões principais. O que é curioso observar aqui são os elementos que estão freqüentemente citados nas apresentações e representações que se fazem do Nordeste.

A constância com que esses temas são trazidos para o cenário onde se constrói a imagem de Nordeste e de homem nordestino chama nossa atenção para a repetição dos elementos usados para compor esta imagem, uma vez que os personagens exibidos são tomados como retrato da história dessa região sem que haja uma transformação ou, pelo menos, uma adição de outros personagens, dando-nos uma versão estática e submissa do presente

que permite que seja o passado que se mantenha atuante, como se fosse ainda possível admitir que o presente não exerce um olhar que modifica o passado, e sim, o contrário. O passado é que teria força sobre as interpretações do presente; enfim, as relações entre os tempos não podem adotar o fetiche de um em detrimento do outro, e sim deve propiciar a compreensão de ambos.<sup>1</sup>

O exemplo usado acima serve para mostrar um dos muitos veículos – no caso, a música vinculada a uma exposição argumentativa, da qual faz uso o samba-enredo – onde são explorados os estereótipos que servem para configurar o Nordeste, como também para mostrar o quão presente se faz esse tema. É claro que outros recortes seriam possíveis, a opção por este parte da possibilidade de apreciação de vários filmes que compõem um mesmo projeto artístico e político.

O instrumento que veicula a imagem de Nordeste e do nordestino, no sentido que é capaz de transportar um discurso elaborado por um sujeito, não de forma tão ampla, mas restringindo-se ao sertão e ao homem sertanejo, sobre a qual nos deteremos na elaboração deste trabalho, é o cinema, para ser mais precisa, a filmografia de longas metragens do cineasta cearense Rosenberg Cariry. Neles buscarei perceber qual a imagem de sertão e de homem sertanejo que este cineasta leva à tela, bem como as formas narrativas usadas por ele para fazê-lo.

Elegi para o desenvolvimento desta pesquisa, filmes de longa metragem, que de alguma forma aproximam-se da tendência de imprimir uma característica comum ao sertão e ao homem sertanejo, atribuindo-lhes formas de comportamento que se cristalizaram não só na produção cinematográfica, mas também na pintura, na literatura e em canções que se registram com a assinatura de regionalistas, talvez por não conseguir fugir dos vícios do cinema nacional,<sup>2</sup> com a diferença de ressignificar tais características como parte de

<sup>1</sup> MATOS, Olgária Chaim Féres. “A Rosa de Paracelso” in NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal da Cultura, 1992, pp. 239-256.

<sup>2</sup> Neste instante eu também não escapei ao vício de classificar cinema nacional distinto de cinema cearense, reflexo de uma “mania nacional” de considerar o Nordeste para além da periferia do Brasil. Caio no erro de insinuar que o cinema cearense chegaria no máximo a ser regional. Não foi como cinema regional ou cearense que *O Sertão das Memórias* de José Araújo ganhou prêmios nos Estados Unidos e na Alemanha, foi com o título de cinema brasileiro – apesar de não ter tido, no Brasil, a mesma receptividade que outros filmes

um poder transformador também inerente ao homem sertanejo. Os filmes trazem também essa marca do cinema produzido no Ceará, buscando mostrar os valores, crenças, vivências e lutas do homem que habita o sertão cearense.

Dentre as produções fílmicas, figuram as obras do cineasta cearense Rosenberg Cariry. Farei uso somente da filmografia por ele dirigida, por motivos vários: além de caber no recorte temático sobre o qual derramo minhas questões, esse cineasta faz dos seus filmes uma só obra. É o seu projeto cinematográfico reproduzido na película, sua ideologia, suas influências que estão expostas quadro a quadro no seu trabalho, sua relação com o cinema e a função que atribui a este último figuram com destaque no universo que projeta no filme, trazendo para tela um texto que, por vezes, parece se chocar com o veículo que o transmite. Letramento, fanatismo, tecnologia, revolta, luta e conformidade fazem parte do mesmo rolo de fita e, às vezes, do mesmo fotograma que parece tentar transmitir uma dualidade de espaços e tempos só presentes num mundo que permanece e que se transforma ao mesmo tempo, simultaneamente.

Os filmes do cineasta Rosenberg Cariry que não constarão neste trabalho são os dois últimos longas-metragens lançados depois dos recortes temático e temporal que guiam a metodologia desta pesquisa, e uns poucos curtas que, ao meu ver, por motivos específicos desviaram-se da propostas dos demais, não fechando com os objetivos desta pesquisa.<sup>3</sup>

A filmografia selecionada foi a seguinte: *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto*, documentário de 1986; *A Saga do Guerreiro Alumioso*, ficção de 1993; *Corisco e Dadá*, ficção de 1996; os curtas e médias metragens servirão como fonte de apoio para a discussão das questões mais pertinentes, levantadas a partir da leitura feita de cada filme; são eles: *Patativa do Assaré – um poeta camponês*, documentário (único média) de 1979; *Pedro Oliveira, o*

---

rodados no eixo Rio-São Paulo. A seleção que faço aqui é meramente de recorte metodológico, para possibilitar a viabilidade da feitura da pesquisa, sem imprimir carga de valor artístico ou comercial aos filmes com os quais trabalho, uma vez que este é um trabalho de história e não de crítica de cinema.

<sup>3</sup> Os filmes aos quais estou me referindo são: *O Auto De Leidiã*, de um curta-metragem de vídeo feito a partir de um texto de Mapurunga, e *As meninas*, também curta de vídeo, documentário onde aparece o cotidiano de crianças e adolescentes que se prostituem nas ruas de Fortaleza, ambos feitos em parceria com outros centros de produções. Os longas são *Juazeiro - a Nova Jerusalém*, de 2001 e *Lua Cambará – Nas Escadarias do Palácio*, de 2002.

*Cego que Viu o Mar*, documentário realizado entre 1986 e 2000, *Valdemar dos Passarinhos*, documentário de 1986, *Ivo In Ceará*, documentário de 1989; *O Ser-Tao e a TV*, experimental feito em 2000. Notemos ainda que o cineasta passeia por vários estilos e gêneros, mas aborda temas semelhantes.

Tenho ainda como fonte secundária artigos de jornais, revistas e livros que discorrem sobre os filmes e que trazem críticas, debates e opiniões sobre a produção local, além de textos produzidos pelo realizador das obras, os quais servirão para dialogar com as idéias postas em seus filmes e com produções historiográficas que discutem os temas abordados.

Este recorte temático levou-me a perceber que há uma considerável interseção entre as questões que mais se destacam nos filmes, e que, por esse motivo, foram as que ganharam maior relevância neste trabalho.

O espaço de locação dos filmes é aquele que reconhecemos como o espaço primitivo, onde a *natureza* se apresenta na sua forma mais desprovida de encantos aos nossos olhos viciados com paisagens paradisíacas do imenso litoral de que dispomos: o *sertão árido* que serve de cenário e às construções cênicas do autor. Das tramas não escapam as crenças de um povo que teve a seu dispor tantos cultos e deuses: a *religiosidade* se apresenta como indissociável da vida do sertanejo, encontrada na forma fiel e submissa do *messianismo*. O conflito gira em torno do bem mais precioso para este homem do sertão, a *terra*, o que direciona as relações sociais para as questões do *poder local*. No clímax, outro personagem da vivência sertaneja está presente, por vezes de forma ativa e, por outras, em lampejos de memória, o *rebelde*, na figura do *cangaceiro*, que vem ganhar nestas obras foros de *resistência*.

A delimitação das fontes permitiu que tivéssemos uma maior clareza com relação ao que objetiva esta pesquisa: tentar perceber através da filmografia do cineasta cearense Rosemberg Cariry qual a imagem do homem sertanejo e do seu espaço que esse cinema pretende construir.

São essas obras, com seus argumentos “descansados” sobre os espaços rurais, chamados de sertão, que permitem que leiamos como o homem sertanejo e o seu espaço foram escritos na tela. Antes disso, vejamos como outras experiências tratam ou já trataram este mesmo objeto. Deixemos um pouco de lado as produções cinematográficas e tentemos rever que sertão e sertanejo nós conhecemos.

Se olharmos rapidamente e fizermos um julgamento a partir dessas primeiras observações, diríamos que os sertões do Brasil não são iguais, até mesmo pelas questões geográficas e climáticas de cada região que, com suas peculiaridades, os tornam diferentes uns dos outros. No entanto, não percebemos esta mesma diferenciação no sertanejo que nesses sertões habitam.

O sertanejo de toda parte carrega características similares: é ingênuo, puro, triste, explorado, rude, bom e sofrido e traz as características de seu meio natural que, em contradição, são “naturalmente” diferentes entre si. E agora sim(!)<sup>4</sup>, tentemos desenrolar este confuso pensamento: o sertanejo é aquele que vive no sertão e tem seu comportamento e hábitos determinado por este meio.

Então se o sertão transforma o homem que nele vive, por que sertões diferentes têm sertanejos iguais? Talvez porque tenhamos permitido que Euclides da Cunha, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, José de Alencar nos dissessem como é o sertanejo; permitimos que eles nos dissessem como somos. Mas não só a literatura disse, também a academia falou, nas vozes de Gilberto Freyre, Djacir de Menezes, Rui Facó e uma legião infindável de desbravadores dos mistérios identitários dos sertões brasileiros. E parafraseando João Cabral: “mas isso ainda diz pouco” para entendermos o que é o sertanejo.

Podemos deixar que Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Lima Barreto nos mostrem como somos – e já que falamos em imagens, por que não citarmos Cândido Portinari? – para termos mais elementos e assim construirmos uma imagem de sertanejo a partir de discursos parecidos proferidos por sujeitos e espaços vários.

É aqui onde mora o cerne da questão: para termos uma imagem de sertanejo é preciso mesmo construí-la ignorando que existem tantos diferentes sertanejos – como sertões e meios – que trazem dessemelhanças em suas culturas?

---

<sup>4</sup> Este “agora sim” não é uma afirmativa, é uma exclamação, muito usada por um sertanejo, meu pai, quando depara com um problema sem solução aparente, é como dizer: como é que pode?!

Porque é preciso que se diga, se aceite e se acredite que o ser sertanejo, ainda que tenha criado estreitos vínculos com a terra, o fez a partir de sua cultura; mesmo que seja visto como um homem bruto, ele é um homem, portanto, um animal, por excelência, cultural. Esta ênfase tão segura no aspecto cultural do homem sertanejo não se faz sem motivo. É que cada vez mais as definições do que somos nos foge das mãos, das canetas, e o que é pior, das sensibilidades.

O pensamento hegemônico sobre esta questão é mais ou menos assim: o homem da cidade se constrói, porque também ele construiu a cidade; o homem do sertão não tem essa autonomia porque foi o sertão que o construiu, sendo assim, um ser não familiarizado com o poder de transformar. Também o sertão não é lugar onde se produz conhecimento, ele é no máximo objeto de estudo, porque o homem que nele habita é construído e não construtor.

Assim, o cinema construtor de imagens e textos nos mostra um sertão percebido, interpretado, apropriado e representado a partir das leituras feitas por quem o produz.

Diante do diálogo com a historiografia, sobre o sertão e o homem sertanejo, e as percepções extraídas dos filmes, podemos explanar pontos relevantes que ganharão destaque neste trabalho.

Quando pressupomos que nossos cineastas escolheram arquétipos heroicizados (beatos, vaqueiros, cangaceiros), situações estereotipadas (sofrimento, desigualdade social, mandonismos, violência) e uma imagem cristalizada (seca, fome, religiosidade) de sertão e de sertanejo, não negamos em nenhum momento que esses tipos e espaços existem ou existiram, só observamos seu processo de homogeneização e por isso argüimos quais os motivos das escolhas desses elementos.

O Cinema Novo,<sup>5</sup> quando buscou trazer para as telas uma personificação do que seria a identidade nacional, dentro de um cinema que

---

<sup>5</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: brasiliense, 2000, pp. 93-17. Movimento de renovação no de temática e forma dentro da linguagem cinematográfica, que no Brasil teve início na década de 60 e se prolongou até a década seguinte. Tinha uma proposta de se opor ao cinema como indústria, defendendo a produção autoral, tendo influências diretas do Neo-Realismo italiano tinha suas temáticas voltada ao cotidiano dos proletários, camponeses e pequena classe média, além de fazer a crítica ao sistema social.

tivesse a face do Brasil e que os meios de produção desta linguagem também fossem extraídos da realidade social e econômica do país, elegeu, não só, mas também, o sertanejo valente e desafiador como símbolo de nordestinidade e brasilidade (estamos nos referindo aqui a filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, ambos de Glauber Rocha); ou ainda, a imagem de sofredor, explorado e oprimido (visto mais explicitamente em *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos).

Duas ou três décadas depois, o cinema cearense não faz outra coisa, senão mostrar o sertanejo assim, sofredor, mas (ou talvez por isso) lutador, valente e desafiador. Quando “cangaceiros” e “fanáticos” até a década de 30 eram vistos pelas políticas do governo que visavam a imprimir um sentimento de repulsa a esses movimentos e indivíduos rebeldes, como seres violentos, vingadores, *sinais de atraso e não civilização*,<sup>6</sup> eram reações que faziam parte do discurso modernizador e emergiam com o fim de denegrir a imagem dos integrantes, justificando a repressão oficial praticada no período, a qual desembocou na anulação das ações daqueles grupos, fato que levaria à extinção por completo, no ano de 1940, do cangaço, uma vez que o último movimento religioso de grande representatividade foi o Caldeirão,<sup>7</sup> supresso, em 1936/1937.<sup>8</sup> Porém, esta destruição e morte parecem ignoradas pela obra de Rosemberg Cariry, que faz um cinema vivo, de pessoas e idéias que, para o autor, ultrapassam a linha do passado, e se presentificam nos espaços de agora.

Quando observamos o quadro mais amplo da filmografia nacional, percebemos que o número de filmes que tem o Nordeste brasileiro como

[M1] Comentário: melhor modificar por reações

<sup>6</sup> MENEZES, Djacir. *O Outro Nordeste*. Fortaleza-Ce: UFC./Casa de José de Alencar / Programa Editorial, 1995. Neste livro o autor afirma a condição de atraso mental a que o sertanejo está submetido e aponta este como um dos motivos do ingresso tanto no movimento do cangaço como nos religiosos.

<sup>7</sup> FACÓ, Rui. *Cangaceiros e Fanáticos*. Rio de Janeiro – Civilização Brasileira, 1976, pp. 196-206.

<sup>8</sup> Os pesquisadores do Caldeirão costumam não definir a data exata da destruição do sítio talvez porque compreendam que a destruição se deu em duas etapas: em 1936 parte de Fortaleza o primeiro batalhão policial com a missão de desintegrar a comunidade, tendo conseguido, depois de queimar suas casas, que os camponeses deixassem o local. Contudo, em 1937, com a morte do capitão Bezerra e conflito com Severino Tavares e alguns seguidores, mais adeptos a resistência armada, fez com que Eurico Dutra, então Ministro da Guerra, enviasse 200 homens das Forças Armadas e mais três aviões de bombardeio, dando o golpe final na destruição da sítio Caldeirão. Ver: SÁ. Xico. *Beato José Lourenço*. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2000, pp. 49-62.



abordagem principal é bastante vasto. O primeiro filme brasileiro de longa-metragem a abordar o Nordeste, datando de 1930, foi *Lampião, Fera do Nordeste*; pairam dúvidas quanto à sua produção e direção: pode ter sido produzido na Bahia ou em Alagoas. Trata-se de um enredo que mistura ficção e documentário, e traz como personagem principal Virgulino, fazendo uma clara alusão a Virgulino Ferreira Lampião, que, no período do lançamento do filme, era o principal nome do cangaço independente, posto na estória como um assassino louco e cruel. Os cangaceiros independentes, movimento situado na região do Nordeste brasileiro, eram formados pelo mesmo tipo de indivíduo chamado de jagunço no coronelismo; só que a partir de 1900 aqueles são reconhecidos como grupos que agiam sozinhos, defendendo interesses próprios e não dos proprietários de terra, seus patrões.<sup>9</sup> Esta discussão será mais bem explorada no segundo capítulo deste trabalho.

Nas produções de média-metragem esse entrelaçamento no cinema entre o Nordeste e a figura do cangaceiro se deu ainda mais prematuramente. Em 1925 e em 1927, duas produções pernambucanas – *Filho Sem Mãe*, de Édson Chagas, e *Sangue de Irmão*, de autor desconhecido – já sinalizavam para o tema; porém, nesse tipo de produção (média-metragem), a grande maioria é de documentários, e não ficção, onde as questões nordestinas, vinculadas ao cangaço, só voltaram a ser levantadas da década de 60 em diante.

Mas, sobre esses filmes feitos em Pernambuco, é importante que se diga que nesse período praticamente apenas os Estados do Rio de Janeiro e São Paulo produziam filmes, tendo se destacado fora desse espaço, somente mais dois ciclos, que foram justamente no Estado de Minas Gerais, em Cataguases, de onde despontou Humberto Mauro, e o ciclo de Recife, em que, segundo Paulo Emílio Sales Gomes:

*“eram demasiado precárias as condições técnicas, artísticas e econômicas dessas produções pernambucanas; só mesmo o fervor juvenil e o orgulho regional de fazer cinema explicam a continuidade do esforço, que não foi em vão, diante de alguns resultados alcançados”*<sup>10</sup> (grifo meu).

<sup>9</sup> QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. *História do Cangaço*. São Paulo : Global, 1991.

<sup>10</sup> GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 59.

A referência ao orgulho regional parte, provavelmente, da interpretação do *Manifesto Regionalista* de Gilberto Freyre,<sup>11</sup> de 1926, que dá impulso nos anos seguintes à literatura regionalista, a qual procura “*reivindicar para si a brasilidade e buscar afirmar a força da região pelo menos no sentido cultural*”.<sup>12</sup>

Voltando aos filmes de longa-metragem, é importante que façamos um rápido mapeamento para percebermos a incidência das produções cinematográficas neste campo temático, bem como suas transformações na forma como a questão Nordeste foi abordada em cada tempo, de modo que possamos ter uma breve noção de como as mudanças ocorridas no país e na própria região reverberaram nas telas – não esquecendo as mudanças internas à expressão fílmica, como, por exemplo, o Cinema Novo, que imprimiu uma nova narrativa ao discurso cinematográfico.

Depois de *Lampião, fera do Nordeste*, filme citado anteriormente, os enredos que traziam o Nordeste como tema continuaram aparecendo nas décadas de 40 e 50, porém, de forma mais tímida. Foi nas décadas de 60 e 70 que o tema Nordeste reapareceu com toda força e, com uma produção ainda considerável nas décadas de 80 e 90<sup>13</sup>, fase em que estão situados os filmes cearenses com os quais trabalho.

Devo registrar que vi referência a um filme de 1919 feito no Rio de Janeiro, o longa *Alma Sertaneja*, de Luiz de Barros.<sup>14</sup> O que posso dizer deste filme é que foi por demais ousado para a época, pois a atriz Otília Amorim aparece nua em cena. Apenas com tais informações não se pode afirmar que o filme traga uma abordagem de sertão, mas é possível, já que Luiz de Barros fazia filmes regionais, dramalhões, comédias e adaptações de peças teatrais e

<sup>11</sup> FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista*. IJNPS, 1976.

<sup>12</sup> ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz. *Falas de Astúcias e de Angustias: a seca no imaginário nordestino – de problema a solução (1877 – 1922)*. Dissertação de Mestrado, UNICAMP, 1988, p. 220.

<sup>13</sup> Estas informações foram coletadas em dois livros que tentaram organizar, em registro escrito, a produção do cinema nacional brasileiro. Ver os detalhes destas informações em: RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987 e EMBRAFILME. *Filmoteca, Catálogo*. 1985. Ver também: LEAL, Wills. *O Nordeste no Cinema*. João Pessoa, Editora Universitária/FUNAPE/UFPB, 1982.

<sup>14</sup> Importante realizador deste período, tendo trabalhado até a década de 70. Ver mais sobre a produção cinematográfica de Luiz de Barros e do Rio de Janeiro em: RAMOS, Fernão (org.). Op. Cit., pp. 49-62.

obras literárias, tendo adaptado para o cinema vários romances de José de Alencar.

Mas o tema mais abordado pelo cinema nacional quando levava o sertão nordestino para tela foi sem dúvida o cangaceirismo.

Em 1940 morre o último grande líder do cangaço independente, Cristino Gomes da Silva, conhecido como Corisco. Até esta década, os cangaceiros eram vistos pelo cinema como facínoras, grupos de bandidos que se formavam para causar desordem e temor nos sertões do Nordeste.<sup>15</sup> Estudiosos como Djacir de Meneses defendem, inclusive, que a formação desses grupos se dava devido ao não exercício das atividades intelectuais a que o homem rude daquela região estava sujeito.

Especialmente nesta década de 40, não encontrei nenhum registro que falasse de alguma produção cinematográfica, de nenhuma bitola ou categoria que trouxesse o movimento do cangaço para a tela. Houve sim, uma produção em 1940, da Americana Filmes, *A Eterna Esperança*, dirigido por Léo Marten: um romance que conta a história de um nativo da caatinga que se apaixona por uma estrangeira que caiu de avião na sua região.

Antes disso, a última produção da década de 30 data de 1936 – *Lampião, o Rei do cangaço*, é um documentário de Benjamim Abrahão<sup>16</sup> que conseguiu filmar Lampião e seu bando em pleno sertão nordestino, produzindo o único registro em película de Lampião e seus cangaceiros – a seguinte será somente no ano de 1950. Houve um silenciamento sobre o tema. Foi como se a destruição do movimento do cangaço pelas volantes do governo e a anistia cedida<sup>17</sup> não houvessem extinguido apenas o movimento, mas também a discussão sobre ele.

Este silêncio é rompido nos anos 50, que logo no primeiro ano da década traz o filme *Lampião, o Rei do cangaço*, mesmo nome do último filme

<sup>15</sup> QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Op. Cit., pp. 64-68.

<sup>16</sup> HOLANDA, Firmino. *Benjamim Abrahão*. Fortaleza. Edições Demócrito Rocha, 2000, pp. 34-42. Benjamim Abrahão era um mascate libanês que chegou ao Brasil provavelmente no período da primeira guerra mundial, 1914 –1918. Sabe-se que em 1926 já era secretário do Padre Cícero, indo conseguir em 1936, fazer as únicas imagens em movimento de Lampião e seu bando. Fora assassinado em Pernambuco em 1938. O feito de Benjamim Abrahão é chamado por Wills Leal de “*herorismo revelador de um árabe*”, afirmando ainda que ele teria sido morto covardemente pela polícia. Ver: LEAL, Wills. Op. Cit., pp. 115-121.

<sup>17</sup> SOUZA, Ilda Ribeiro (Sila). *Angicos – eu sobrevivi*. São Paulo: Oficina Cultural Monica Buonfiglio, 1997, p. 113.

feito em 1936, pelo cinegrafista Benjamim Abrahão. A partir da década de 50, o tema volta às telas, porém, a forma como ele vinha sendo abordado se transforma, fazendo aparecer outro tipo de cangaço.

O cangaceiro ganha, neste segundo momento, uma nova “roupa” – principalmente com o filme de 1953, *O Cangaceiro* de Lima Barreto – que, juntamente com o cowboy norte-americano e o samurai japonês, comporia o time de heróis cinematográficos. Nesse momento o cangaceiro não perde suas características de “vilão”, mas ele é também, mesmo que timidamente, percebido como “vítima”. Seria uma imagem que se colocaria entre o romance e o exotismo, o que posteriormente ficou conhecido como “*filme para inglês ver*”, uma obra que seria facilmente enquadrada entre os filmes de aventura, bem aos moldes dos padrões hollywoodianos, no que se refere à composição de seus argumentos. Essa década contou ainda com uma chanchada, de 1955 chamada, *O Primo do Cangaceiro* de Mário Brasiní.

Depois do intervalo de 1936 a 1950, e dos intervalos menores na década de 50, veio o período que deu maior ênfase à figura do cangaceiro na cinematografia nacional. A década de 60 contou com 21 produções que abordaram o tema; só no ano de 1969 foram realizados 9 filmes que traziam o cangaceiro como personagem principal.<sup>18</sup> Agora, o cangaço também sofre transformações ante o olhar dos cineastas.

Nesta década surge o Cinema Novo, e na mesma época, 1963, Rui Facó lança o livro *Cangaceiros e Fanáticos*<sup>19</sup> que, assim como os filmes de Glauber Rocha, vem tratar positivamente a imagem do movimento do cangaço, percebendo motivações e implicações sociais que permitem uma leitura menos superficial do cangaceiro e da composição dos bandos, inserindo-o num contexto social complexo, que traz mais do que o maniqueísmo e o exotismo expressados anteriormente.<sup>20</sup> Glauber Rocha e o Cinema Novo inserem o

<sup>18</sup> EMBRAFILME. Op. Cit. Ver também: “O filme de cangaço” em REVISTA *Filme Cultura*, Ano III, nº 17, nov/dez de 1970.

<sup>19</sup> FACÓ, Rui. Op. Cit.

<sup>20</sup> GOMES, Ângela de Castro e FERREIRA, Marieta de Moraes. “Primeira República: um balanço historiográfico” em *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro. Vol. 2. n. 4. 1989. pp. 244-280. A autora declara que “o trabalho de Rui Facó, *‘Cangaceiros e Fanáticos’*, escrito no década de 50 e publicado em 1963 (...) vai trabalhar positivamente as categorias de cangaceiros e fanáticos, vistas até então com um significado negativo (...). O trabalho de Rui Facó teve grande divulgação, sobretudo a partir de meados de 60, quando se tornou uma espécie de leitura obrigatória para toda uma geração de estudantes universitários que

cangaceiro dentro dos conflitos e dramas sociais, e “*representa um marco desse novo tipo de cangaço, onde os cabras são parcela de uma totalidade nordestina, misturados a fanáticos e místicos, santos e dementes, insurretos e foragidos*”.<sup>21</sup> Também filmes como *Os Fuzis*, de Rui Guerra, vêm evocar questões sobre o fenômeno da seca e a herança mística. Na década de 70 houve uma produção significativa, seguindo a mesma linha narrativa da década anterior.

Nessas duas décadas o Nordeste rural vem figurar em muitas produções realizadas por cineastas de grande relevância no cinema nacional, dando outros destaques à região, como: *Mandacaru Vermelho*, de Nelson Pereira dos Santos, que traz para tela uma história de amor ingênua com ares de faroeste; *A Grande Cidade*, de Carlos Diegues, que se passa no cenário urbano, mas traz o drama da emigração nordestina; *Menino de Engenho*, de Walter Lima Júnior, e tantos outros que documentaram e recriaram o espaço nordestino. Mas foram, sem sombra de dúvida, as histórias que trouxeram o cangaceiro como personagem principal as que mais se destacaram, até mesmo em número, no espaço de produção.<sup>22</sup>

Nas três fases em que apresentamos o cangaço no cinema, podemos percebê-lo das seguintes formas: inicialmente o cangaceiro apresentava-se ao cinema – o movimento do cangaço existe; depois ele é posto como parte de um tempo quase imemorial, o tempo dos heróis – o movimento do cangaço é parte de um passado, portanto, está fora de nossa realidade presente; e na terceira fase ele é retomado como um elemento que tem força de ultrapassar seu tempo de existência – o movimento do cangaço tem importância além do tempo e espaço em que atuou efetivamente.

Não foi apenas a politização do cangaceiro que fez com que as inovações do Cinema Novo fossem evidenciadas. Todo ele era novo, não só no conteúdo, mas na forma. Assim como o Romance Regionalista da década de 30, o Cinema Novo trazia na forma de narrar parte do discurso narrado.

---

assistia com igual interesse ao filme de Glauber Rocha, *Deus e Diabo na Terra do Sol* de 1964.”

<sup>21</sup> REVISTA *Filme Cultura*. Op. Cit., p. 46.

<sup>22</sup> LEAL, Wills. Op. Cit., p. 13. O autor destaca na obra a filmografia nacional que leva o Nordeste para a tela e afirma ainda que dentre as obras “*mais importantes de um cinema de temática nordestina rodado até o final da década de 60 (...) foram feitos por não nordestino*”.

Além do cangaceiro, dois outros elementos são trabalhados no cinema como representantes das características do Nordeste, a questão da religiosidade ou misticismo – o fanático – e a luta empreendida pelo sertanejo pela posse da terra. Estas questões em algumas das películas<sup>23</sup> vinham inseridas no mesmo universo do cangaço. Vemos aqui a permanência dos três elementos que destacamos no início do texto: as crenças e os líderes religiosos; o aspecto telúrico, que engloba em si desde questões como a seca, passando pelo problema desencadeado pelo latifúndio, até a emigração; e o cangaceiro como força reivindicativa de maior relevância da região.

O Cinema Novo vem tratar desses muitos temas dentro de um mesmo filme – como ocorre em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de 1963, e em *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, de 1969, ambos de Glauber Rocha. Mas também são produzidos filmes que tratam a questão da terra, da pobreza, da emigração, da seca e da religiosidade como enfoque principal da trama, destacando-se entre outros: *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte, de 1962; *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, de 1963; *Os Fuzís*, de Rui Guerra, também de 1963. Todas as histórias trazem personagens nordestinos, portanto, trazem o Nordeste para ser visto por todo o país, apresentando suas peculiaridades e tornando-o pauta constantemente presente no discurso cinematográfico.

Nas décadas seguintes – 80 e 90 – o cinema brasileiro passa por crises quase fatais, mas se ergue, inclusive, pela revalorização conquistada ante ao público nacional. Estas décadas registram desde a morte de Glauber Rocha, em 1981, passando pela destruição da Embrafilme no governo Collor em 1990, até a realização de filmes caros, considerados “super-produções” para a realidade financeira da produção nacional.

Foi também o período que no Ceará tiveram início as primeiras produções de longa-metragem. O primeiro longa cearense foi realizado ainda

---

<sup>23</sup> Nos filmes de Glauber Rocha, por exemplo, a abordagem do cangaço trazia vinculada a questão da distribuição de terra, da exploração do trabalho, da fé, das relações de trabalho, tudo fazendo parte de um mesmo conflito que envolvia mandantes e mandados. Isto é por demais relevante, pois a tendência da literatura regionalista de 30 era mostrar um sertanejo sem dualidades (salvo raras exceções como o Paulo Honório de *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos), deixando-nos por vezes a impressão de que no sertão há apenas o dominado sem que houvesse o sertanejo que faz as vezes de dominador, o que nos levava a pensar que opressão vinha somente de um espaço externo ao sertão. Aqueles filmes trazem as polaridades diferentes deste universo sertanejo.

na década de 70. Helder Martins filmava, em 1976, *Padre Cícero*, película sobre a vida religiosa do padre Cícero Romão Batista, líder religioso da cidade de Juazeiro do Norte. É de grande importância que destaquemos a última fala do personagem principal no filme: “o tempo me dará razão; o povo me compreenderá”. O filme termina quando o Padre está indo a Roma, a chamado do papa, devido ao suposto *milagre da hóstia* que virara sangue na boca da beata Maria de Araújo.<sup>24</sup> A ênfase a esta fala nos remete a um fato que revela o quanto o Padre Cícero achava importante a veiculação de sua imagem para a conquista do seu interesse de eternizar-se na memória do espaço no qual atuava. Fica clara sua intenção na carta que escreveu ao jornalista cearense Lauro Paes Vidal, em outubro de 1921, dando-lhe:

“a exclusividade absoluta para exibição e representação cinematográfica, em qualquer parte do país e fora dele, de filme que me diga respeito, seja em relação à minha presença no mesmo, seja no que diz respeito a aspectos deste município ou fora dele, nos quais figure a minha pessoa ”.<sup>25</sup>

A necessidade de transcrever a fala deste líder religioso é só para termos uma pequena dimensão da relevância, enquanto veículo de informação, que o cinema conquistava, não esquecendo que o primeiro longa viria a ser realizado a partir da história deste personagem, dando-lhe mais uma vez fala e visibilidade. Posteriormente, outras películas trariam novamente o padre Cícero como personagem principal do roteiro.

Os filmes de longa-metragem são, sem dúvida, os mais conhecidos do público cearense, mesmo porque são esses os que têm mais espaço nas salas de exibição. Listemos então os filmes que conseguimos catalogar, e seus temas: 1976, *Padre Cícero* de Helder Martins - religiosidade; 1976, *O Homem de Papel*, de Carlos Coimbra – aventura policial ambientada em Fortaleza; 1984, *Tigipió*, de Pedro Jorge de Castro – trágica história de ‘amor e honra’ ocorrida em período de violenta seca; 1986, *Caldeirão da Santa Cruz do Deserto*, de Rosemberg Cariry – traz depoimentos sobre a comunidade liderada pelo Beato José Lourenço, na região do Cariri, que foi destruída pelo governo nos anos de 1936-37; 1993, *A Saga do Guerreiro Alumioso*, também

<sup>24</sup> HOLANDA, Firmino. “ Padre Cícero e Juazeiro “. *O Povo*. Fortaleza-CE, Sexta-feira, 25 de fevereiro de 2000.

<sup>25</sup> HOLANDA, Firmino. “Padre Cícero a 24 quadros”. *O POVO*. Fortaleza-CE, Sexta-feira, 05 de Novembro de 1999.

de Cariry – mistura de misticismo e luta popular (sindicalismo rural) contra os dominantes do poder local; 1994, *O Calor da Pele*, de Pedro Jorge de Castro – mais um romance, só que ao invés da seca, traz a indústria e a região serrana do estado como pano de fundo; 1996, *Corisco e Dadá*, outro filme de Cariry – saga de personagens do cangaço; 1997, *O Sertão das Memórias*, de José Araújo – questões culturais e místicas, além de denúncia social; 1998, *Iremos a Beirute*, de Marcus Moura – um drama que mescla futebol e relações amorosas mal resolvidas, e que finda por revelar relações pouco exploradas nas artes, por se tratar de um tema considerado tabu – o incesto, a ser o grande impasse da trama; 1999, *Milagre em Juazeiro*, de Wolney Oliveira – aborda também a imagem de Padre Cícero, a partir da beata Maria Araújo, que teve transformada em sangue a hóstia recebida do padre (este fenômeno foi considerado o primeiro milagre de Pe Cícero); e, mais recentemente, foi concluído no ano de 2001 *Juazeiro, a Nova Jerusalém*, de Rosemberg Cariry, também sobre a religiosidade da região do Cariri.<sup>26</sup>

Antes de nos atermos aos filmes que nos servem como fontes primárias para este trabalho, voltemos algumas décadas para perceber quais os temas abordados nos primeiros anos na produção cinematográfica cearense.

A primeira empresa de cinema do Ceará foi a Aba Film, fundada por Adhemar Bezerra Albuquerque em 1924, que filmaria padre Cícero em várias ocasiões, inclusive no seu velório, em 1934. Dois anos depois, com equipamento desta empresa, Benjamim Abrahão filmaria o bando de Lampião. Dentre outros registros importantes, podemos destacar ainda a passagem de Getúlio Vargas por Fortaleza.

Mas já em 1910, o Ceará produziu o documentário *Procissão dos Passos*, provavelmente o primeiro filme cearense. Notadamente, foi este gênero, o documentário, que teve um maior destaque na primeira metade do século XX, prevalecendo no Estado o cinema de registro, o cine-jornalismo.

<sup>26</sup> Todos esses são filmes de diretores cearenses, não considerei aqui os filmes feitos no Ceará em virtude do pretense “pólo de cinema”, no qual a contribuição cearense – além dos incentivos do Estado – foi tão somente o cenário para produções vindas de fora do Estado do Ceará. As sinopses dos filmes foram pesquisadas no texto *Pequena História Sem Começo Nem Fim* de Firmino Holanda, (mimeo), s/d.



O primeiro filme de ficção só veio a ser realizado em 1949, um curta-metragem chamado *Caminhos sem Fim*, que tinha como tema a seca e o desespero de uma família que sofre com a sede e a fome, sem nada poder fazer contra a aridez do meio, senão ser tragada por ele.

Resumindo, grupos como a Sociedade Cearense de Fotografia e Cinema (SCFC) e esforços isolados, contribuíram para manter uma produção de cinema cearense, não vasta, mas viva, tendo espaço para todo tipo de realização que se enquadrava desde o documentarismo, passando pela ficção, animação e até experimentalismos.<sup>27</sup>

Diante dessas informações já é possível perceber que a produção cinematográfica do Ceará não é muito extensa, sobretudo no que diz respeito a realizações que requeiram um maior custo. A obra cinematográfica por si só já é cara, não é o tipo de obra de arte que se faz com poucos recursos e muita boa vontade. Os filmes de longa-metragem são os melhores exemplos, pois além das dificuldades de produção, há também desvantagens na circulação e exibição, uma vez que as produções estrangeiras têm privilégios nas salas de cinema e a pequena fatia que sobra para o cinema nacional é disputada entre o eixo Rio-São Paulo – que tem melhores condições de produção e divulgação – e os outros centros que fazem cinema nos demais estados do país.

Isso me lembra duas histórias, que considero apropriado contar aqui. A primeira, ouvi no curso de cinema da Casa Amarela, quando o professor de produção, Francis Vale, falava das dificuldades de se fazer cinema no Ceará e lembrou que quando ele e seus companheiros começaram a aventurar-se no mundo da sétima arte, costumavam parodiar Glauber Rocha em sua célebre frase: “*para fazer cinema no Brasil só é preciso uma câmara na mão e uma idéia na cabeça*”. No cenário que aqui se compunha os (na época) pretensos realizadores costumavam dizer que tinham “*uma idéia na mão e uma câmara na cabeça*”.

A segunda história remete-nos ao “acontecer” das artes cênicas no Ceará, mais especificamente em Fortaleza. A atriz Majô de Castro, sendo entrevistada no programa *Provocações*, da TV Cultura, é questionada sobre sua volta ao Ceará depois de uma temporada de peças no Rio de Janeiro. O

<sup>27</sup> HOLANDA, Firmino. “História Sem Começo e Nem Fim” em *O POVO*: Fortaleza-Ce, Segunda-feira, 12 de novembro de 1994.

apresentador do programa, Antônio Abujamra, pergunta se ela não vai voltar para Rio ou São Paulo para então acontecer. Chocou-me a simplicidade com que se afirma a subordinação cultural dos Estados do Norte-Nordeste, no caso citado o Ceará, com relação ao que já virou um “eixo”, os Estados do Rio de Janeiro e São Paulo, no sudeste do país.

Estes casos que mencionei servem para refletirmos as dificuldades que o cinema cearense enfrenta, não só no âmbito financeiro, mas também com relação à disputa de um lugar que o torne visível e valorizado, se não fora, no mínimo, dentro do Estado, e para percebermos a força com que ele – o cinema – se impõe enquanto arte possível na produção local.

O cinema é diferente da literatura (especialmente de cordel) e da música, que são artes mais próximas das pessoas representadas nestes filmes. Nessas artes, o sertanejo pode e se insere como autor. Portanto, o discurso, por mais que tenha construções sociais do meio, está sendo proferido por ele mesmo, fazendo-o ter mais autonomia sobre o que é criado a seu respeito. Mas no filme, a voz que se ouve e a imagem que se vê pode ser também deste homem? Pode ele produzir uma obra cinematográfica? Falamos aqui da produção, no sentido mesmo da feitura do filme. O cinema é uma arte muito cara, o que nos leva a supor que quem o produz é uma intelectualidade, um grupo social letrado, demarcando um lugar social diferenciado.

Tentei dividir as partes do texto de modo que pudesse deixar um espaço, para que essas questões aqui sinalizadas sejam pensadas e discutidas no decorrer do trabalho.

Para uma melhor análise dos temas, decidi por dividir o trabalho em três capítulos, agrupando os assuntos que permitissem uma apreciação a partir de questões semelhantes numa mesma estrutura de texto. Assim, todos os filmes serão discutidos em todo o corpo do trabalho, através das questões pontuais que nomeiam e dão o sentido narrativo a cada um dos capítulos. Como farei uso das falas dos filmes com certa frequência, não usarei notas para identificá-las, o texto trará informações sobre qual o personagem e a qual filme pertence a referida citação. Todavia, após cada trecho citado, constará entre parênteses o tempo correspondente à fala. Também, como não é possível, trazer para o papel a imagem fílmica, trarei no final de cada capítulo fotografias de algumas cenas dos filmes, para que o leitor possa visualizar,

minimamente, a imagem narrada e discutida no texto. Contudo, este material é escasso, devido serem as obras produções modestas, de custo financeiro limitado; os documentos fotográficos que trazemos foi tudo o que conseguimos coletar junto aos realizadores.

As questões para as quais sinalizo, ganham ênfase a partir do fato de que Rosemberg Cariry traz uma construção diferente para o sertão e o homem sertanejo, quando coloca este último na condição de transformador e, portanto, construtor do seu meio – tirando assim, da cidade, o privilégio da construção; e, do campo, a carga, quase pejorativa, de ser determinado pela natureza. Nestes filmes o meio rural vive um constante revolver de espaços e situações, colocando o homem sertanejo como principal agente destas forças de mudança.

No primeiro capítulo discutirei como o autor constrói o *espaço*, o que nos leva a observar a *paisagem* exposta nos filmes. Como a *terra*, o campo, ambiente por excelência do homem sertanejo, aparece e influencia, ou interfere na vida dos personagens que nele constroem suas perspectivas; a *natureza* e as relações que o homem mantém com ela, considerando o plano em que o autor destaca os elementos naturais, tão comumente vinculados à vida e a história do sertanejo, estabelecendo níveis de força que um exerce sobre o outro. Outra característica presente neste espaço é a seca, principal aspecto de *homogeneização* que, até certo ponto, permanece na proposta do autor.

[M2] Comentário: mudar essa passagem por: PRINCIPAL

Talvez rendido aos preconceitos formulados nos anos de formação da região Nordeste – onde “o problema da seca” fomentou todo um discurso legitimador, que provasse a urgência de separar a região Norte em duas regiões (Norte/Nordeste), ambas com problemas ambientais, que careciam um tratamento diferenciado<sup>28</sup> – o autor, mesmo não tendo dado ao sertão uma face única, mostra um lugar onde o sofrimento se faz presente e a luta, necessária.

Restringindo-se ao Nordeste, cabe dizer que os problemas geográficos (em especial o clima), que aparecem como causa da seca, foram maximizados para dar maiores motivos de captação de verbas públicas pelas elites locais, que sempre se beneficiaram financeiramente das dificuldades de produção que o clima da região imprime, e, a partir disto, uma caracterização da região

<sup>28</sup> ALBUQUERQUE Jr, Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras artes*. Recife: FJN, Ed. Massangana. São Paulo: Cortez, 1999, pp. 68-74.

tornou-se determinada por esses fatores, o que permitiu pensar num atrofiamento do meio que implicaria um atrofiamento do ser que neste meio habita.<sup>29</sup>

O segundo capítulo trará a discussão que desencadeou as questões abordadas neste trabalho, de forma que este se configura como o eixo das análises. Portanto, a questão principal será perceber como é construída a imagem do sertanejo.

Estendendo o espaço de construção dos personagens do filme, assunto do capítulo anterior, e partindo para as questões que serão discutidas no capítulo seguinte, no sentido de perceber a forma e o veículo que transmite o texto analisado, este capítulo vem discutir a *imagem do homem sertanejo* a partir de algumas características principais que lhe são impressas nas obras. A *religiosidade* se faz presente nos valores culturais destes homens como primordial para sua sobrevivência, a paz com Deus e com seus santos. Dentro da dimensão religiosa, podemos perceber tanto uma situação de conformidade e submissão a essa força maior que dirige seus caminhos, como também reações de rebeldia. Este vínculo do sertanejo com a religiosidade ganha força nos filmes em torno dos dois principais líderes religiosos do Estado do Ceará, ambos centralizados na região do Cariri,— o padre Cícero Romão Batista que chegou na cidade de Juazeiro em 1871, onde permaneceu até sua morte em 1934, tendo exercido neste período não só liderança religiosa, mas também política; e o Beato José Lourenço, seguidor de padre Cícero e que ergueu junto com outros devotos, o Sítio Caldeirão, destruído pela força policial do Estado em 1936/37.

Outra imagem pertinente nos filmes, como fazendo parte do universo comportamental desse sertanejo, é a do *movimento do cangaço*, que o autor coloca como sendo, conjuntamente à religiosidade, uma forma de o povo sertanejo lutar pela sobrevivência e a justiça, que as autoridades competentes lhe negaram.<sup>30</sup> Aqui o *cangaceiro* ganha a força e a politização que o Cinema Novo já tinha delegado a ele. Portanto, discutiremos por que o autor elege

<sup>29</sup> MENEZES, Djacir. Op. Cit., pp. 46-66.

<sup>30</sup> Logo no início do filme *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto*, a voz impostada do narrador, declara: “*beatos e cangaceiros lideravam as massas oprimidas contra a infelicidade e a fome.*”

esses tipos como sendo representantes das formas de condutas do povo sertanejo, observando que estas “lideranças” ganham aqui uma força reivindicativa, em defesa do povo do qual faz parte, uma vez que Cariry mostra cangaceiros e religiosos como sendo parte do meio onde atuam.

Essas características, porém, não se limitam apenas aos que se destacaram no cenário político e social da região, mas enquadram o sertanejo comum, que luta com seus próprios meios pela conquista da terra, que não é outra coisa senão lutar pela sobrevivência. É quando vemos surgir o líder rural que entra em confronto com os latifundiários e o poder político local. Nesta luta, é a *rebeldia* destes muitos personagens, que agem de formas diferentes, mas todos instigados pelos mesmos motivos – vinculados à sobrevivência – que o autor busca revelar, como um agente ativo na construção do seu meio com real capacidade de transformá-lo.

[M3] Comentário: substituir

No terceiro e último capítulo, teremos uma discussão que discorrerá de forma mais direta sobre a fonte, trazendo para o debate, além da narrativa, o suporte, buscando compreender como o cinema, veículo de informação, símbolo da modernidade por excelência, entra no mundo dito atrasado, arcaico, que não evoluiu junto ao progresso tecnológico, que não está inserido nesta modernidade, e como este meio, caracterizado como rude e inóspito, também se relaciona com o mundo cinematográfico, não perdendo de vista que existe um autoritarismo da letradice e da cultura letrada; há uma ação política do homem letrado, interferindo no meio que se propõe a transmitir para a tela. Será o espaço onde discutiremos como o autor coloca as distâncias e proximidades entre o sertão e o mundo do qual este mesmo sertão faz parte.

Aqui nos parece que o realizador dos filmes quer mostrar um sertão que não está isolado do mundo que se transforma e se moderniza, mas acaba por denotar um certo estranhamento, percebido pelos leitores dos filmes, através da realidade que o movimento do cinema propõe. Enfim, ver como Rosenberg Cariry tenta trabalhar a imagem do cinema nesse universo que ele representa, como se dá a articulação dessa produção. Assim, nesse capítulo, uma discussão mais teórica estará sendo desenvolvida.

O discurso cinematográfico criado por Cariry tem matrizes que vão além das fronteiras da sétima arte, buscando conceitos construídos em espaços tanto culturais como científicos. Sua proposta de trabalho unida ao

suporte do qual lança mão, nos permite fazer um análise de seus textos – os filmes – a partir do seu conteúdo e da sua forma.

Cada filme vem mostrar um sertão, construções extraídas de outras construções, nas quais o sertanejo fala do seu sertão e vice-versa; e a obra cinematográfica, por sua vez, faz uso de muitas narrativas para falar de ambos.

Em um trabalho de pesquisa que faz uso de outras linguagens como fonte, recorreremos na armadilha de tornar confuso o que é objeto e o que é fonte; no caso do filme especialmente, o cinema confunde-se com o que vem narrar. Mas nem os filmes, nem seu realizador, figuram como objeto de estudo deste trabalho, e sim, as representações trazidas por eles para construir uma leitura de sertão e de sertanejo.

## O Sertão Enquadrado

### 1.1. Um espaço para contar histórias.

Antes de nos determos na análise temática dos filmes, é pertinente oferecer uma pequena explanação do que pretende contar cada obra. As histórias narradas seguem uma mesma linha de pensamento desenvolvida pelo cineasta cearense Rosemberg Cariry desde o início da sua carreira. Nestas obras estão presentes as construções que o cineasta, a partir de seu próprio universo, quis trazer para os cenários da sétima arte, construções acerca das histórias do povo sertanejo, tentando converter para o cinema suas forças, crenças, sofrimentos e valores. Reconhece, no entanto, que não há uma neutralidade no olhar que lança às histórias que conta, admitindo, assim, que os espaços cinematográficos não se restringem ao que é enquadrado pela câmara<sup>31</sup>: *“É meu olhar sobre a vida e sobre o mundo. Não é apenas um simples olhar, é um olhar que interfere na vida, que mexe com as emoções e com a consciência”*.<sup>32</sup> Talvez por estas certezas, suas obras discorram sempre sobre temas próximos e vistos como próprios da cultura sertaneja. Vamos a uma rápida descrição do roteiro de cada obra.

O filme *Caldeirão da Santa Cruz do Deserto* é um documentário de 1986, produzido, dirigido e roteirizado por Rosemberg Cariry, tendo como co-roteirista o historiador e crítico de cinema Firmino Holanda. Trata da formação e destruição das comunidades de Baixa D’Anta e Cadeirão, lideradas pelo beato José Lourenço, no início do século XX, na região do Cariri. O cineasta havia produzido até então, média e curtas-metragens; este era seu primeiro

<sup>31</sup> XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, pp. 11-18.

<sup>32</sup> CARIRY, Rosemberg. Entrevista cedida a Sylvie Debs, dez/1994. In *Iberoamericana*, Nº 65, Frankfurt, 1997, pp. 58-77.

longa, mas trazia a mesma intenção social das suas demais produções cinematográficas: contar a história do sertão e da sua gente<sup>33</sup>.

O *Caldeirão* busca na memória dos remanescentes da comunidade Caldeirão histórias que narrassem o que acontecera nas comunidades de Baixa D'Anta e Caldeirão, e o que havia acontecido com o povo que seguia o beato José Lourenço.<sup>34</sup>

No entanto, percebe-se que o cineasta queria mais do que relatos, queria imagens das memórias desses remanescentes: por isso criou, a partir do seu universo, uma forma de reproduzir imagetivamente os conflitos contados pelos seus depoentes. Assim contam também a história as muitas formas artísticas que se inserem no filme.

Para dar imagem ao narrado, o cineasta fez uso de inúmeros elementos possíveis – o que torna mais difícil uma análise profunda da força simbólica impressa em seus textos – abrangendo tanto o que entendemos hoje como relacionados ao crível e lendário da comunidade destruída, como o que vemos, na época atual, nas romarias em torno de Pe. Cícero; e mais, remetendo-nos às construções feitas em volta de uma outra comunidade dos sertões Nordestinos: Canudos e seu líder Antônio Conselheiro, onde podemos perceber que o cineasta quer mostrar que essas comunidades foram construídas pelo povo e destruídas pelo poder político dominante.

Quando digo que o cineasta faz uso de vários elementos,<sup>35</sup> quero ressaltar que a mesma história é contada, paralelamente, de muitas formas: os depoimentos dos remanescentes como eixo central, ou melhor, fio condutor

<sup>33</sup> Cariry diz que é “brasileiro e cearense, mas é sobretudo sertanejo”, e assim afirma construir suas histórias a partir das experiências que vivenciou, tanto no meio popular como erudito, mas declara que são os meios populares que mais lhe oferecem matéria prima para sua obra.

<sup>34</sup> CARIRY, Rosemberg. “O Beato José Lourenço e o Caldeirão da Santa Cruz”. In BARROSO, Oswald e CARIRY, Rosemberg (orgs.). *Cultura Insubmissa*. Fortaleza: Nação Cariri / Secretaria de Cultura, 1982.

<sup>35</sup> Oswald Barroso diz que um dos méritos que se pode atribuir a Cariry é “o de registrar as figuras, tantas vezes esquecidas e desprezadas, dos homens e mulheres que erguem da argila as imagens de um Brasil profundo e pouco conhecido, feito de santos de barro, bichos de imburana, encantados de papel crepom e espoadas de ferro batido. (...) Na verdade, Rosemberg tem sido um paladino da cultura e do povo brasileiro, difundindo os fazeres e as artes de mestres e artistas extraordinários, outrora completamente desconhecidos do grande público. Ajuda, assim, o Brasil das capitais a conhecer o Brasil profundo”. In: BARROSO, Oswald. *Rosemberg Cariry e as Imagens de um Brasil Profundo*. mimeo. Estas considerações do dramaturgo, apesar de tom um tanto apologético, descrevem em síntese a intenção de Cariry: contar o Caldeirão através, também, do olhar destes artistas populares e, desse modo, trazer à tela os próprios artistas para figurarem no Cariry de agora.



dos fatos narrados; as peças do museu histórico do Estado; danças folclóricas, especialmente o bumba-meu-boi; a música; a poesia de Patativa do Assaré; os bonecos de Dona Ciça do Barro Cru; as esculturas dos ex-votos; o ator e poeta Fernando Neri, interpretando um cantador de viola, canta na rua; o poeta Eduardo Braga que berra seus versos; as fotos antigas; a performance teatral e musical dos irmãos Aniceto; os recortes de jornais; os desenhos; quadros de Picasso e Portinari; além das muitas vozes que se ouvem, além dos remanescentes do sítio, falam ainda intelectuais como Hidelbrando Spínola, Jäder de Carvalho e Eduardo Honaert; as autoridades que se armaram contra Caldeirão – os coronéis Cordeiro Neto e José Góes de Campos Barros – e, como voz mais direta do autor, o locutor<sup>36</sup> e as letras das canções todas compostas pelo próprio Cariry em parceria com Cleivan Paiva; e, provavelmente, outros elementos que passaram despercebidos em minhas observações.

O segundo filme é *A Saga do Guerreiro Alumioso*, uma ficção produzida em 1993, contando a história de um lugar chamado Aroeirass, cidade fictícia do interior nordestino onde mora Genésio, um velho viúvo aposentado e sem filhos que vive bêbado. Baltazar, seu amigo, líder do sindicato dos trabalhadores rurais, ouve suas histórias sobre o tempo do cangaço e prefere não acreditar em mitos do passado. Em cenas que rompem com a sequência narrativa do filme, aparece a feiticeira Delfina profetizando a vinda de um guerreiro. Uma mulher tida como louca, a feiticeira que vaga pelas ruas é um personagem sempre presente nas histórias das cidades interioranas, bem como os demais personagens: o prefeito, preocupado em agradar a elite econômica local; o juiz e o delegado, geralmente de acordo com as propostas administrativas do prefeito; o padre, conivente com os desmandos locais; e o grande proprietário de terra, que estende seu latifúndio tomando as terras dos pequenos proprietários. No meio dos conflitos em torno da terra, Baltazar é assassinado e seus amigos resolvem saquear os depósitos da cidade. Num acesso de heroísmo, Genésio veste-se de cangaceiro e, tal qual Corisco, vai

<sup>36</sup> Chamo esta voz que se insere no filme como sendo a voz da história de *locutor* ao invés de narrador, porque este papel já é uma atribuição do diretor do filme. Cariry conta que quando cria um roteiro primeiro o faz mentalmente, depois testa a história na oralidade e só então a escreve. Afirma ser “isso uma influência da literatura oral tradicional, dos velhos contadores de histórias e dos poetas repentistas e violeiros”.

vingar a morte do amigo, fazendo valer o que estava sempre repetindo sobre os cangaceiros.

Quero chamar a atenção para o fato de que o diretor, nos outros dois filmes que analiso, traz um locutor, e isto faz com que o percebamos como o contador da história narrada pelo seu filme. Porém, neste filme, não há um locutor propriamente dito, mas há a presença dele, talvez pela forma teatral como os atores interpretam seus papéis, ou talvez pela presença do passado, posta pelas referências feitas por Genésio aos cangaceiros, ou ainda, pela presença de futuro, posta nas profecias da feiticeira Delfina<sup>37</sup>. O fato é que neste filme também sentimos a presença do diretor contando-nos a história.

O terceiro filme é uma outra ficção, que traz no título o nome dos personagens principais: *Corisco e Dadá*, de 1996, também escrito, produzido e dirigido por Rosenberg Cariry. Não é um relato que tem uma intenção de trazer a história do cangaço – este serve como pano de fundo para a real intenção da obra, que é mostrar uma história de amor e cumplicidade entre dois personagens de grande relevância dentro do movimento do cangaço. Um romance que durou doze anos entre guerras, repressão, clandestinidade, brigas, mandacarus, fome, sede e muitas perdas, mas mostrando que mesmo diante de tudo isso era possível nascer e manter o amor – amor esse, nascido talvez do ódio e que nem por isso deixou de ser verdadeiro. O filme também é a história de um homem que luta contra todas as forças que o cercam. Servindo-se de uma grande carga de simbolismo, o cineasta traz para tela sua leitura do que foi o cangaço independente no Nordeste brasileiro e aponta a importância deste movimento para a construção do homem sertanejo e a relação com seu espaço, o sertão.

Cariry faz nos três filmes o que ele quer para sua obra como um todo: mostrar um Brasil profundo com riquezas menosprezadas pelos que falaram e

---

<sup>37</sup> Sobre essa personagem, Cariry diz que foi inspirada numa “preta velha que se dizia santa e fazia milagres. No *pingo-do-meio-dia*, lá em Farias Brito, ela colocava as mãos na cabeça e ordenava a Deus que ele fizesse cair sobre a terra milhões de cargas de arroz, de feijão, de farinha...Era o delírio da fome, a construção imaginária do paraíso, a busca da Terra-sem-mal já profetizadas pelos xamãs tapuias”. CARIRY, Rosenberg. Entrevista cedida a Sylvie Debs, dez/1994. In *Iberoamericana*, Nº 65, Frankfurt, 1997, pp. 58-77. No filme, o diretor mostra a personagem chamando não a fartura, mas o “guerreiro aluminoso”, que lutaria contra as injustiças e livraria o povo da miséria.

construíram a idéia do que é o sertão. Quando lemos nas palavras do próprio autor, compreendemos melhor em que medida o sertão é dado a ver por ele –

*“O sertão é um conceito em mutação e aparentemente é imutável. O sertão tem a dimensão cósmica do eterno. É nesse cenário, aparentemente estático, que o homem luta pela construção do seu destino, expulso que foi do paraíso, condenado a provar o sangue do irmão e tirar leite das pedras. Para mim, a acepção da palavra é SER-TÃO, no sentido do ser-no-mundo em demasia, do homem levado ao seu limite. Daí a opção pela narrativa trágica mostrando o homem em construção, para além da realidade ordinária, em um universo também mítico na concepção do tempo e do espaço. Tenho uma visão de sertão diferente do positivismo de Euclides da Cunha, do realismo de Nelson Pereira/Graciliano Ramos, da metafísica de Guimarães Rosa ou mesmo do sertão épico-barroco de Glauber Rocha. No entanto, todos esses sertões, todas essas visões, enquanto sentimentos e percepções estéticas, são incorporadas na minha visão de um sertão trágico e cósmico.”<sup>38</sup>*

Para entrarmos na discussão sugerida a partir do que lemos nos filmes, vejamos primeiramente o que disse a academia, ou os campos institucionais do conhecimento sobre o sertão, contribuindo para formar a imagem que dele possuímos.

## 1.2. A História contando o espaço.

“...muitos lhe acompanha para rezar o rosário da santa virgem e muitos vão pelo seu pirão”.

“O direito à propriedade está na Bíblia” .

“O sertão é como o mar, sertão de lonjuras”.

Estas são falas dos filmes *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto*, *A Saga do Guerreiro Alumioso* e *Corisco e Dadá*, respectivamente, e trazem em seu sentido um pouco do que as obras mostram como sendo os sertões, isto é, são descrições de espaços e relações que os sertanejos estabelecem uns com os outros e com a natureza, a terra, que os acolhe. Para entendermos que homem sertanejo esses filmes levam às telas é necessário antes compreendermos o espaço construído a partir do conhecimento de sertão, onde este homem vive. Quais os significados de sertão/sertões que a história apreendeu e atribuiu aos espaços rurais das regiões interioranas do Nordeste.

<sup>38</sup> DEBS, Sylvie. “Rosemberg Cariry volta à tragédia da caatinga” – In *O Estado de São Paulo*, 30.04.1997.

O sentido que é dado pelo dicionário à palavra sertão diz muito sobre o sentido social que o sertão ganhou ao longo dos anos.

O historiador Caio Prado Júnior na apresentação do livro de Manoel Correia de Andrade, *“A Terra e o Homem no Nordeste”*,<sup>39</sup> afirma não haver nenhuma região brasileira sobre a qual se tenha escrito tanto quanto a região Nordeste.

Caio Prado não atribui este fato a uma questão especial, mas sem dúvida é uma constatação curiosa, principalmente, se nos lembrarmos de que o Nordeste só foi reconhecido enquanto uma região brasileira há menos de um século, apesar de as discussões acerca das diferenças encontradas entre Norte e Sul terem seu início ainda no Império.<sup>40</sup>

Falo aqui de Nordeste, mesmo tendo como eixo da discussão deste trabalho as construções de sertão, e explico por quê: não foi difícil observar que os livros consultados, propondo-se a discutir o Nordeste, a partir do século XX, traziam dentro de uma perspectiva cultural, historiográfica, sociológica, antropológica ou literária, via de regra, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, como uma das principais referências bibliográficas, obra aquela que trata da Campanha de Canudos, agrupando todos os elementos que compõem os sertões nordestinos.<sup>41</sup> A partir disto é possível fazer a seguinte interrogação: é o Nordeste brasileiro lido a partir de suas características rurais?

Segundo Albuquerque Júnior, sim. O Nordeste, quando ainda era Norte, é percebido pelo Sul do país através de seus problemas: em primeira página, a seca, depois, juntam-se a ela o cangaço e o messianismo. Isso tudo amparado pelo discurso, não só externo à “região”, mas também interno, das oligarquias locais que, percebendo a impossibilidade de detenção do poder político nacional, buscam assegurar a manutenção de um poder regional.<sup>42</sup>

*“O que podemos concluir é que o Nordeste será gestado em práticas que já cartografam lentamente o espaço regional como: 1) o combate à seca; 2) o combate violento ao messianismo e ao*

<sup>39</sup> ANDRADE, Manuel Correia de. *A Terra e o Homem no Nordeste: contribuição ao estudo da questão agrária no Nordeste*. 5ª ed. São Paulo: Atlas, 1986.

<sup>40</sup> ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste – e outras artes*. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999, pp. 68-69.

<sup>41</sup> CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. 18ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

<sup>42</sup> ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. Op. Cit., pp. 65-78.

*cangaço; 3) os conchavos políticos das elites políticas para a manutenção de privilégios etc.”<sup>43</sup>*

As práticas compreendidas como sendo nordestinas, são, como podemos bem observar, ligadas diretamente ao campo e vinculadas de modo inseparável às manifestações de práticas, movimentos e comportamentos dos sertões.

Os argumentos que tornaram possível a construção de uma região chamada Nordeste foram fundamentados pelas mesmas características expostas por Cunha em sua obra, quando fala seqüencialmente dos sertões (a terra), do homem e dos seus conflitos (a luta).

1902-2002, cem anos do lançamento de *Os Sertões* de Euclides da Cunha. Nesse intervalo de tempo muito se produziu sobre o(s) sertão(ões) nordestino(s). Percebemos que, quando falamos em Nordeste, nos vem à cabeça a imagem de campo/sertão, e quando falamos em nordestino, igualmente pensamos no sertanejo; e não é só isso, pensamos numa imagem única de sertanejo, imagem esta que, provavelmente, tem sua matriz intelectual a exatamente um século: “o sertanejo é, antes de tudo, um forte”.<sup>44</sup> Esta frase escrita por Euclides da Cunha poderia estar perdida entre tantas outras frases que compõem o seu livro de mais ou menos quinhentas páginas, mas não está. Está, sim, condicionada à origem daquele homem, suas raízes e, principalmente, ao espaço sertão do qual aquele homem é parte e de onde tira sua força.

Hoje vemos<sup>45</sup> a frase de Euclides em muitas das produções sobre nordeste, nordestino, sertão ou sertanejo. Vemos a força do homem sertanejo ser defendida e ser negada, vemos essa força ser atribuída à ligação do homem com a terra, ao sofrimento que seu meio lhe submete, à fé incondicional que lhe é atribuída, à valentia que lhe permite lutar pela difícil

<sup>43</sup> Id. Ibidem., p. 74.

<sup>44</sup> CUNHA, Euclides da. Op. Cit., p. 64.

<sup>45</sup> Leia-se “entendemos”. Refiro-me às obras que depois de Euclides da Cunha propuseram-se a fazer conhecer o Nordeste e o povo que nele habita, destacando-se: *Cangaceiros e Fanáticos*, de Rui Facó (1963); *O Outro Nordeste*, de Djacir de Menezes (1937); *O Mesmo Nordeste*, de Alberto Tamer (1968); *A Invenção do Nordeste*, de Durval Muniz (1999); *Sertão: um lugar incomum*, de Ivone Cordeiro Barbosa (2000); *A Terra e Homem no Nordeste*, de Manoel Correia de Andrade (1973); dentre outras. Quanto ao trato com *Os Sertões*, dá-se não no âmbito da literatura, e sim como uma obra historiográfica.

sobrevivência e contra as precariedades de sua região que, por ser estreitamente ligada a ele, são suas precariedades também.

Percebendo os caminhos que Euclides percorre para chegar ao homem, na primeira parte de sua obra, *a terra*, vemos que o espaço onde o sertanejo vive, descrito por ele, é muito mais do que uma região limitada geograficamente, é uma região que define as possibilidades de construção e sobrevivência do ser que nela habita. Hoje já lemos *Os Sertões* sabendo que teremos de deparar com as descrições geográficas, questões climáticas, relevos, hidrografia, para entender qual é o homem que Euclides imortaliza. Mas na aliança construída por ele entre terra e homem, perdemos-nos no caminho das respostas, confundimos-nos se quem definiu o comportamento do homem foi realmente a terra, como querem muitos, provavelmente como quer o próprio Euclides da Cunha, ou a terra foi definida a partir do que viu Euclides sobre o comportamento que o homem já revelara, “*tal como Euclides apresenta os sertões, o homem começa antes que dele se trate*”<sup>46</sup>. Para dar luz a essas reflexões trago as palavras do próprio Euclides sobre o sertão que encontrava nas primeiras impressões da travessia – nelas vemos que o sertanejo não é um total subordinado do espaço, que também busca transformá-lo e mantê-lo modificado, quando encontra pequenas lagoas no meio da caatinga, que serve aos que ali caminham de reabastecimento de água,

“*Algumas denotam o esforço dos filhos do sertão. Encontram-se, orlando-as, erguidos como represas entre as encostas, toscos muramentos de pedra seca. Lembram monumentos de uma sociedade obscura. Patrimônio comum dos que por ali se agitam nas aperturas do clima feroz, vêm, em geral, de remoto passado. Delinearam-nos os que se afoitaram primeiro como as vicissitudes de uma estrada naquelas bandas. E persistem indestrutíveis, porque o sertanejo, por mais escoteiro que siga, jamais deixa de levar uma pedra que calce as suas juntas vacilantes.*”<sup>47</sup>

Neste pequeno trecho vemos de que forma as descrições de espacialidades são apresentadas na obra. As frases aludem ao empobrecimento, à hostilidade do clima, a um tempo quase inerte onde as construções do passado são de igual serventia no presente, lembrando ainda

<sup>46</sup> LIMA, Luiz Costa. *O Controle do Imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 1989, p. 226.

<sup>47</sup> CUNHA, Euclides da. Op. Cit., p.15.

as astúcias usadas pelo sertanejo para sobreviver da melhor forma neste meio que tanto minimiza suas possibilidades de sucesso.

Estamos querendo chegar, nas mesmas discussões de onde partimos, no sentido que é dado ao sertão. Fernando Cristóvão<sup>48</sup> defende que a literatura, depois do romantismo, fez do sertão das várias regiões do país “um mesmo” em suas características, atribuindo-lhe três descrições de paisagens, nas quais figuram o “paraíso”, o “inferno” e o “purgatório”. O autor afirma que nos romances,

*“por mais diversificadas que sejam estas três formas de tratamento, a realidade de base que lhes empresta a legitimidade de transfigurações-simbolizações do referente é uma só, e importa defini-la desde já: há um só sertão, concretizado em muitos sertões. Porque o sertão, tal como outras referências geográficas, tem, nos escritos de criação literária, uma amplitude que não se compadece com os dados da geografia nem com os da antropologia cultural. É diferente e outro, tanto na quantidade como na qualidade, porque projeta o próprio homem através da simbolização estética.”*<sup>49</sup>

Não é de forma diferente que compreendemos a construção de sertão neste trabalho. Um espaço de sentidos múltiplos, que como todo espaço é composto por dualidades, por formas ambíguas, “um lugar incomum”<sup>50</sup>, mas que por causa de sua formação dentro dos interesses políticos, econômicos e culturais é lido de maneira universalizante, congelado em formas discursivas que denotam como elementos de composição deste espaço fatores já expostos neste texto: a seca, e com ela a pobreza; o sofrimento e a “animalização”; o cangaço e o messianismo que, em certa medida, são vistos como causadores da brutalização e do fanatismo; o poder local que sustenta a fartura de uns em detrimento da miséria de outros; e, por fim, a união disso tudo que desemboca na falta de civilização.

A não-civilização é atribuída principalmente à condição de distanciamento da qual sofre o lugar sertão. Ivone Cordeiro Barbosa aponta para essa discussão quando lembra que o uso da palavra sertão teve seus primeiros registros em Portugal, servindo para designar terras distantes de

<sup>48</sup> CRISTÓVÃO, Fernando. “A transfiguração da realidade sertaneja e a sua passagem a mito (A Divina Comédia do Sertão)”. *Revista USP – Dossiê Canudos* – São Paulo: Edusp, N° 20. 1993/1994, pp. 43-53.

<sup>49</sup> CRISTÓVÃO, Fernando. Op. Cit., p. 45.

<sup>50</sup> BARBOSA, Ivone Cordeiro. *Sertão: um lugar-incomum: o sertão do Ceará na literatura do século XIX*, Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado, 2000.

Lisboa. Com o processo de expansão marítima do Império Português, esse sentido alarga-se, passando a se chamar sertão também as terras conquistadas pelos portugueses em outros continentes. Já existindo para Portugal desde o século XII, no Brasil o significado de sertão se amplia, “vão agregando-se-lhe o sentido de espaços vastos, desconhecidos, vazios ou pouco habitados, inacessíveis”.<sup>51</sup>

O mote do distanciamento serve tanto para a localização espacial, quanto temporal dos conflitos apresentados nas obras. Nos filmes sobre os quais detemos nossa análise, percebemos a presença dos elementos citados acima como características primeiras do sertanejo e do sertão. É intrigante que um século depois de *Os Sertões*, encontremos lugares parecidos transcritos nos filmes de Rosemberg Cariry. Um sertão visto através do cinema, dentro de uma obra que traz filmes de vários gêneros para ampliar a produção de textos sobre o vasto universo sertanejo, onde seu realizador afirma que o mais relevante foi quando compreendeu “*que a arte é um saber, um mergulho mais profundo no espírito do homem e do mundo; um saber mais abrangente e tão necessário quanto o saber científico*”<sup>52</sup>.

### 1.3. O sertão em fotogramas.

Há, nos filmes de Cariry, a presença do mar, criando uma alusão à profecia de que “*o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão*”.<sup>53</sup> Em todos, de alguma forma se insere a imagem do mar em meio às histórias que contam o sertão ou no mínimo repetem esta frase como uma profecia, a qual os sertanejos devem temer ou aceitá-la como parte do seu futuro. N’*O Caldeirão* a frase é dita pelo narrador do documentário, n’*A Saga* quem a pronuncia é Delfina e em *Corisco e Dadá* aparece como a imensidão do mar na primeira tomada do filme (depois do documentário de Benjamim Abrahão que serve como uma introdução ao mundo do sertão e do cangaço). Neste último filme, o

<sup>51</sup>Id. Ibidem., p. 35.

<sup>52</sup>CARIRY, Rosemberg. Entrevista cedida a Sylvie Debs, dez/1994. In *Iberoamericana*, Nº 65, Frankfurt, 1997, pp. 58-77.

<sup>53</sup>A profecia da forma como está escrita aqui, ficou imortalizada com a personagem mística de Glauber Rocha no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, mas alusão feita por Cariry é à profecia de Antônio Conselheiro, sendo que este usa o termo praia ao invés de mar. Ver esclarecimento a diante.



mar ganha mais relevância porque é na areia da praia, para um público de pescadores, que a narradora conta a história de Corisco e Dadá e do cangaço.

Nas definições de sertão, as quais sinalizamos anteriormente, não demos a merecida importância àquela que explica o sertão em oposição ao litoral, que é também passiva de ser lida como sertão em oposição à civilização. “*Lendo sob a ótica dos significados espaciais, o espaço sertão é o espaço bárbaro oposto ao espaço civilizado do litoral.*”<sup>54</sup> Sendo o sertão um lugar tardiamente povoado, e pouco povoado, o processo de civilização também ali chegaria com atraso.<sup>55</sup>

Vendo isto, é curioso pensar qual sentido que o mar – privilégio dos que vivem no espaço do litoral – tem num filme que quer trazer para a tela o sertão, ainda mais quando vemos no decorrer dos filmes que o sertão retratado é o mais claro protótipo de sertão que conseguimos imaginar: seco, com uma vegetação sem folhas à espera de chuvas, distante de povoamentos onde as casas não se avistam e onde o sol impiedoso esfria as esperanças, pois ao contrário das miragens que o sol provoca nos desertos asiáticos e africanos, o sol dos sertões nordestinos destrói as ilusões dos sertanejos. Mesmo num sertão descrito assim em sua paisagem crua, as relações que no filme são estabelecidas entre o homem e o espaço, transforma este espaço num bem pelo qual se deve lutar. (Ver foto 1)

Mas, quanto ao mar, numa leitura apressada, poderemos dizer que o cineasta permite que seja o litoral civilizado, capaz de falar sobre um sertão atrasado. Ou pior que isso, mantém-se nas interpretações do autor o preconceito secular de que o sertão por si só não se transforma, e é necessário que outro espaço venha educá-lo. As imagens do filme trazem uma separação de “Brasis” no que se refere à paisagem, mas unifica os dois espaços, sertão e litoral, nas faces do povo, que trazem as mesmas características. Como também Euclides percebera que soldados e matutos eram “feitos da mesma massa”. E esta é outra leitura possível para o sertão no filme de Rosenberg Cariry, com claras leituras fundamentadas em *Os Sertões*: mostrar semelhanças entre litoral e sertão, muito embora o cineasta o faça para

<sup>54</sup> SCHETTINO, Marco Paulo Fróes. *Espaços do Sertão*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, 1995, p. 8. *Mimeo*.

<sup>55</sup> Id. *Ibidem*. pp. 8-17.

valorizar um sertão rico em sua natureza, que pode ser comparado ao mar, mas não engolido por ele, enquanto Euclides, um defensor ferrenho das teorias evolucionistas, perturba-se em ver que o litoral não sendo branco não pode ser um fator civilizatório.<sup>56</sup>

Esta profecia de Antônio Conselheiro, transcrita por Euclides da Cunha<sup>57</sup> e repetida por Cariry é outro exemplo do que se quer registrado do sertão. Seguem-se a esta muitas outras profecias, das quais pouco ouvimos falar. O mar, leia-se o litoral – em *Os Sertões*, não está escrito nem mar nem litoral, mas praia – ganha assim a dimensão do espaço civilizado que indubitavelmente se sobressairá ante o atraso do “certão”. Em páginas anteriores quando explica a origem étnica do mestiço e justifica seu fatal desaparecimento, Euclides afirma: “*É que neste caso a raça forte não destrói a fraca pelas armas, esmaga-a pela civilização*”<sup>58</sup>

A história de Canudos ou de Antônio Conselheiro não figura como abordagem principal de nenhum filme de Cariry, mas está constantemente presente neles, a partir de referências e citações claras ao messianismo, outras semelhanças são estabelecidas a partir da caracterização dos sertanejos e da forma como o movimento messiânico e os beatos ou penitentes são vistos e tratados pelas instituições governamentais. Essas comparações aparecem especialmente n’*O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto*.

Em muitas partes do filme *Caldeirão* alguns temas são retomados, formando uma ponte, que agrupa numa mesma dimensão de espaço místico, o passado marcante do messianismo – a aglutinação de fiéis em torno do Beato José Lourenço – com a representação mais forte no presente desta forma de expressão religiosa – o movimento diário das romarias em torno do Padre Cícero – isto é, entre os fiéis de 70 anos atrás e os romeiros que sobem o Horto hoje, mostrando situações de pobreza, devoção e fé incondicional.

A partir do momento em que surge a história do Caldeirão propriamente dita, desde sua construção, a lembrança de prosperidade, até sua destruição em 1936/37, a história é contada através dos depoimentos e da

<sup>56</sup> LIMA, Luiz Costa. Op. Cit., pp. 31-32.

<sup>57</sup> CUNHA, Euclides da. Op. Cit., p. 91. Em nota Euclides explica que “os dizeres destas profecias estavam escritos em grande número de pequenos cadernos encontrados em Canudos”.

<sup>58</sup> Id. Ibidem, p. 63.

utilização dos elementos narrativos listados anteriormente com o simbolismo sempre presente, como os ex-votos postos na areia da praia representando, provavelmente, o povo solto num deserto sem amparo das autoridades competentes. Em vez de narração, aqui ouvimos a voz de cego Oliveira, cantando, acompanhado da sua rabeca, a nossa *Senhora das Candeias*. Há aqui uma montagem paralela que mostra os rostos de madeira dos ex-votos, em primeiro plano intercalando com um plano geral da multidão de romeiros que reza em Juazeiro. Este recurso não nos permite reconhecer pessoas, e sim, uma coletividade, num coro uníssono. Neste filme, apesar de termos uma narrativa centrada na comunidade construída pelo beato José Lourenço, não percebemos um herói em destaque, e sim o ‘projeto’ de um grupo, o que nos leva a ver no povo o seu principal personagem.<sup>59</sup>

Mais tarde, imagem dos ex-votos volta à tela. As esculturas estão sendo queimadas, o diretor intercala essas imagens com cenas em que os depoentes falam da destruição do Caldeirão, quando as autoridades mandaram “botar fogo em tudo”. As imagens dos ex-votos aparecem mais uma vez na areia da praia, desta vez “deitadas”, representando os corpos do povo morto.

Afirmo que as cenas construídas pelo cineasta são representações porque tento compreender o conceito de representação da forma que Roger Chartier o traz para a construção do conhecimento histórico, admitindo que este remete a “*realidades de múltiplos sentidos*”, atuando no intuito de apreender o funcionamento da sociedade, agindo em três dimensões: permite o trabalho de classificação e delimitação que possibilitam configurações múltiplas de uma mesma realidade, por conta da diversidade de grupos sociais e sua produção do entendimento de mundo se confrontando com os outros, dos demais grupos; “*perceber as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição*”; absorver a atuação e as formas de institucionalização que possibilitam a tentativa de percepção do grupo, da

---

<sup>59</sup> Aqui podemos ver uma referência ao cineasta russo Serguei Eisenstein, um dos mais importantes cineastas de toda a história do cinema, que atuou no início do século XX. Eisenstein tinha uma prática de não permitir a figura de heróis em seus filmes, a massa era o único herói que podíamos compreender como tal. Comprometido com o regime socialista, levava à tela as idéias que predominariam na União Soviética durante mais da metade do século passado.

classe, da comunidade. Os sentidos e as significações são construídos historicamente e assim são dados à leitura.<sup>60</sup>

Assim, as transfigurações, trazidas à tela, sobre a comunidade do Caldeirão, os conflitos nas regiões rurais e o movimento do cangaço são leituras feitas pelo cineasta, a partir do que considera relevante trazer do passado para figurar no tempo presente, mantendo ou modificando as leituras e os sentidos já atribuídos pelo próprio cinema ou por outras linguagens aos fatos que pertencem a um tempo que não é o seu.

Os filmes, como a pesquisa histórica ou outros documentos que servem de registro histórico, não são apenas representações da realidade do fato histórico, mas sim, construções sobre este real, recriando-o e não imitando-o. Por isso é que sentimos à vontade para usarmos o termo – ou conceito de – representação, que não é outra coisa senão a capacidade de leituras possíveis de uma dada realidade a partir de outros espaços e tempos reais. De acordo com Chartier, o texto (e lemos o filme como tal) não pode capturar o real, porque ele em si já tem uma outra forma narrativa diferente do fato histórico ou situação de realidade<sup>61</sup>, mas pode, sim, interpretar este real através dos elementos de que dispõe – a escrita, a fala, a imagem – para criar uma leitura do real que não é nem mais nem menos verdadeira do que o real em si, apenas é mais sincrônico ao tempo e espaço de sua produção. Cada tempo lê a realidade passada ou presente resignificando-a a partir de seus conceitos. É justamente esta dinamicidade que chamamos de representação.

Esses esclarecimentos são para que se possa perceber mais explicitamente qual o significado da fonte fílmica para a construção do conhecimento sobre os fatos históricos.

É neste filme que vemos com mais clareza quais são as correntes de pensamento a que o autor da obra mais se afilia. No decorrer de todo o filme o narrador trata de deixar claro as injustiças e desmandos provocados pelo poder governante ao Sítio Caldeirão e aos camponeses que ali viviam. Paralelo à narração, existe ainda a fala de depoentes que ressaltam o pacifismo do povo

<sup>60</sup> CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1990, pp. 23-27.

<sup>61</sup> CHARTIER, Roger. *Textos, símbolos e o espírito francês*. em *História: Questões & Debates*, v. 13, nº 24. p. 5-27, jul/dez. 1996.

da comunidade e as “benfeitorias” do sítio, as quais, quando expulsos os camponeses, não foram restituídas a estes. A forma como a narrativa foi montada chega ao espectador, como se tentando nos convencer que não havia motivos para a destruição do Caldeirão que partissem do próprio sítio. As justificativas eram geradas numa esfera política mais ampla: no medo, gerado em torno da forma como a comunidade era dirigida, de que ela viesse a se transformar numa nova Canudos.

Podemos levar estas questões para dialogar com o pensamento que Rui Facó desenvolve sobre os motivos de os sertanejos seguirem os movimentos do cangaço e os messiânicos. Pensamento esse que parece nortear a obra e servir de fundamentação para o cineasta, o que o coloca dentro de uma tradição explicativa que iguala fanáticos e cangaceiros.

Entre as primeiras falas do locutor, certa frase ganha destaque aos nossos ouvidos, a afirmação de que: “*beatos e cangaceiros lideravam as massas oprimidas contra a infelicidade e a fome*”, assertiva esta criada por Cariry sob forte influência de Rui Facó. Facó defende que cangaceiros e fanáticos vinham da mesma realidade de miséria que o sertão oferecia, sendo que o motivo pelo qual sertanejos seguiam “bandidos e rebeldes” era a esperança de encontrar garantias de sobrevivência, livrando-se da miséria e da fome, o que não seria possível se continuassem vivendo sob o jugo do latifundiário.<sup>62</sup> Lembremos que em todo o filme deparamos com situações de autoritarismo e violência por parte do governo, em contraponto com a vida ordeira do beato Zé Lourenço e seus seguidores. Cariry não chama atenção para o fato de os moradores do sítio serem chamados de fanáticos<sup>63</sup>, denominação que foi igualmente usada em Canudos para associar os fiéis a “homens que se desligaram da sociedade”, e portanto sem lei, a quem a sociedade deveria combater.

A influência do pensamento de Facó na obra de Cariry não aparece apenas n’*O Caldeirão*, mas também e com mais ênfase, em *A Saga do*

<sup>62</sup> FACÓ, Rui. *Cangaceiros e Fanáticos*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1976, pp. 85-88.

<sup>63</sup> Rui Facó logo no início de *Cangaceiros e Fanáticos*, explica ao leitor que usará o termo fanáticos porque é como o leitor atual melhor reconheceria o personagem do qual o livro trataria, mas que não sentia-se à vontade, pois diferente dos cangaceiros, os participantes destes movimentos não se reconheciam como tal. O autor chama atenção para o sentido pejorativo que a palavra carrega.

*Guerreiro Alumioso*, quando se detém nas relações de poder entre latifundiário, autoridades locais e o agricultor que não possui a terra, pois lembremos que para Facó *cangaceiros* e *fanáticos* tinham indiretamente um fim na terra e na sobrevivência, defesa facilmente percebida nos filmes de Rosemberg Cariry. Afirma Rui Facó:

*“O cangaceiro e o fanático eram os pobres do campo que saíam de uma apatia generalizada para as lutas que começavam a adquirir caráter social, lutas, portanto, que deveriam decidir, mais cedo ou mais tarde, de seu próprio destino. Não era ainda uma luta diretamente pela terra, mas era uma luta em função da terra – uma luta contra o latifúndio ‘semifeudal’.”*<sup>64</sup>

Este filme é explorado de forma mais enfática neste trabalho no terceiro item do segundo capítulo, pois como trata especialmente do conflito entre o camponês e as autoridades da pequena cidade de Aroeiras, entre eles o latifundiário, mostra menos o espaço e mais as situações de tensão entre estes dois grupos. Importante é ressaltar mais uma vez, para que tenhamos sempre às vistas quando vemos o filme, que o cineasta estabelece em toda sua obra uma relação de confronto de interesses entre as forças institucionalizadas do poder e os camponeses. Imprimindo às autoridades competentes, o poder instituído – a Igreja, o governo e a força policial – uma condição de malfeitores e rivais do povo, mesmo que este povo tenha sido tratado pelas formas as quais se fez conhecer como “revoltosos”, “desordeiros”, “subversivos”, os filmes, e este em especial, atribuem às manifestações que partiram do homem do campo um caráter de luta pela sobrevivência e dignidade, transformando essas classificações pejorativas em formas de manobras pelas quais as autoridades tencionavam reprimir as expressões populares.

Nos filmes de Rosemberg Cariry começamos a ter indicações do que irá tratar a obra a partir da apresentação dos créditos de abertura, principalmente nos dois primeiros – *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto* e *A*

<sup>64</sup> FACÓ, Rui. Op. Cit., p. 37. Apesar de defender que o nordeste ainda no início do século XX tinha uma economia “semifeudal”, conceito rejeitado pela historiografia, essa obra foi vista como inserindo o cangaço e o messianismo num contexto político, o que viria influenciar os intelectuais em formação na época em que o livro foi publicado. Cariry parece ser um desses intelectuais contagiados pelo que defendia Facó.

*Saga do Guerreiro Alumioso* – que trazem as informações sobre a produção fílmica dentro das gravuras de Audifax Rios.<sup>65</sup>

É a partir dessas gravuras que Cariry vem “desenhar” o espaço apresentado n’*A Saga*. Ao todo são trinta e sete desenhos, divididos entre os créditos iniciais que contam com treze, e os créditos finais, que são quase o dobro devido constar neles também a ficha técnica do filme, somando vinte e quatro. Nestes, Audifax traz principalmente as paisagens da caatinga do sertão nordestino, mesmo a história se passando em sua maior parte no espaço urbano. Isto pode ter duas explicações: a primeira é que as cidades interioranas, por não se configurarem em grandes centros urbanos, são percebidas também como campo, uma vez que se localizam dentro de um meio sertanejo.

A segunda, a que vemos com mais força neste filme, diz respeito a ser o campo representado como um espaço que se constrói, mas que tem a cidade como o lugar que pretende se sobrepor a ele nas relações que se estabelecem entre ambos. Por isso, nestes desenhos, a força, a vida e a diversidade do campo são exploradas como que para reagir às forças contrárias exercidas pela cidade. Na narrativa do filme, iremos ver esse confronto de interesses relacionados às questões econômicas, cabendo afirmar que “*a exploração do homem e da natureza, que tem lugar no campo, é concretizada e concentrada na cidade*”,<sup>66</sup> isto é, condicionada aos interesses das autoridades da cidade de Aroeirass – o prefeito, o padre, o juiz, o delegado – que convergem com os interesses do grande proprietário de terras, representado na trama pelo coronel Abigail. As questões que rodeiam a sobrevivência do sertanejo ficam passeando por esses dois espaços: o campo e a cidade, submetendo as resoluções do primeiro às vontades política e econômica do segundo.

Também os personagens e elementos que fazem parte do filmes, são representados nestas gravuras. Mas, o que mais consta são: um grande sol sobre um céu claro e azul, os mandacarus, os pássaros e, revelando uma grande diversidade de riquezas, tanto naturais como culturais, aparecem ainda

<sup>65</sup> Cearense de Santana do Acaraú, artista plástico, cenógrafo, programador visual. É autor dos cartazes e dos folhetos dos filmes *A Saga do Guerreiro Alumioso* e *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto*.

<sup>66</sup> WILLIAMS, Raymond. *O Campo e a Cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1985. p. 72.

um violeiro; chapéus de palha, de couro e de cangaceiro; personagens do folclore popular; plantas, frutas típicas da região e flores; e apenas uma vez aparece o que sugere ser uma mata seca. No mais, todos os desenhos descrevem um lugar próspero e vivo, diferente da secura com a qual se convencionou descrever o sertão.

É preciso esclarecer que me permiti fazer estas análises porque compreendo que, embora essas outras formas textuais – os desenhos que dão-se a ler – não tenham sido feitos para serem registrados através da escrita, e sim para constituir uma forma narrativa própria, expressa dentro de um conjunto de peculiaridades, há ainda nestas formas uma possibilidade de inteligibilidade da qual me aproximo à medida que busco alcançar suas “práticas de representações”, tendo visto que não há outro meio viável de analisar os rastros que deixa o documento histórico para a produção historiográfica, senão pelo texto escrito, mesmos sendo tais rastros expostos em forma de imagem. Pois como nos lembra Chartier:

*“A partir do momento em que se admite que existe a possibilidade de comunicar a inteligibilidade de uma prática ou de uma imagem, creio que é preciso aceitar a ambiguidade de uma tradução a partir do texto, a qual se sabe não lhe é jamais totalmente adequada”*.<sup>67</sup>

Isso nos remete à dimensão de materialidade dos textos, às formas como eles se dão a ler, assim como ao seu suporte. A isso devemos acrescentar que a potencialidade material do texto, que ao dialogar com a sua historicidade é o que nos permite “*articular tanto as representações das práticas como as práticas das representações*”, não passa ao largo do seu conteúdo, mas sim implica o ato de uma produção temporal relativa à época e situação em que foi construído.<sup>68</sup>

Assim sendo, para falar dos espaços narrados pelo diretor – que neste filme poderíamos dizer que ocupa mesmo o lugar de cenário para o conflito que se arma, enquanto nos outros dois filmes assume por vezes o papel de personagem – recorrerei a duas cenas marcantes d’*A Saga*, nas quais vemos como o diretor constrói o campo e a cidade em sua obra. Não queremos aqui marcar essa dicotomia, mesmo porque não é isto que faz o autor, e sim

<sup>67</sup> CHARTIER, Roger. “A Leitura: uma prática cultural – Debate entre Pierre Bourdieu e Roger Chartier”. In *Práticas de Leituras*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996, p. 234.

<sup>68</sup> CHARTIER, Roger. *Cultura, Escrita, Leitura e História*. Porto Alegre : Artmed. 2001. p. 84



perceber que Cariry traz a cidade para esta obra a fim de mostrar de que forma o poder institucional interfere na vida do povo do sertão, mostrando que inclusive neste sertão os problemas são também culturais e sociais, e não somente naturais.

Em uma situação na qual Baltazar e Matilde discutem, em sua casa, sobre as ameaças do coronel Abigail de expulsá-los de suas terras e ainda qual seria a melhor forma de enfrentar as situações difíceis pelas quais estão passando, a imagem segue para a cidade numa montagem de cenas que enfoca a luz de uma lamparina na casa dos camponeses, seguida da tela de uma televisão, no centro da cidade, mostrando assim os dois espaços que compõem o cenário do filme.

Quem está apresentando o aparelho de TV aos moradores de Aroeirass é o padre, que em seu discurso afirma com veemência:

*“A televisão é também veículo da virtude e dos bons costumes, por ela podemos ouvir as palavras dos nossos pastores, bispos, arcebispos e do santo padre, o papa Paulo VI. O responsável por tudo isso que nos chega a Aroeirass, o responsável pela vinda da televisão até nós, é o nosso prefeito, homem santo e ímpoluto, ao qual eu tenho a honra de passar a palavra nesse instante.” (22:16”)*

O prefeito toma a palavra e discursa para seus munícipes

*“Cidadãos e cidadãs aroeirenses, não tenho poupado esforços para acabar com a barbárie das tradições ultrapassadas e antipatrióticas, contribuindo assim para o progresso de nossa cidade. Hoje é uma noite histórica. Sim, uma noite histórica. Aroeirass prepara-se para entrar no primeiro mundo: ‘the first world’. Contra as tradições ultrapassadas é o progresso que chega, é uma forma de educação coletiva e o acesso ao saber científico e ao lazer sadio.” (22:55”)*

O padre liga a televisão e uma sucessão de imagens com cenas de várias partes do mundo invade a tela. É o progresso posto como antagonista das tradições populares; a cidade é, então, como uma célula fundante deste tão almejado progresso.

Sob o discurso de civilização, há o ataque aos brincantes do folclore, mostrado no filme como prática dos habitantes de Aroeiras. A classificação de “barbárie”, termo usado pelo personagem em questão, quando se referindo às manifestações populares, foi trazida várias vezes para cenas dessa história, cujos exemplos aproximam-se das questões chaves da obra de Rosenberg

Cariry: no combate patrocinado pelo governo contra as comunidades de Canudos, 1896/97; Caldeirão, 1936/37 e ao movimento do cangaço nas décadas de 20 e 30 do século passado. E não seria leviano afirmar que o autor alude a estes acontecimentos nas situações representadas no filme.

Para tornar a comemoração pelo meio de comunicação, que o prefeito instalara no centro da cidade, um evento maior, é ressaltado que ali estava uma forma daquele pequeno município ganhar ares de “primeiro mundo”, e o fato de o prefeito usar uma língua estrangeira para registrar o momento que ele denomina como histórico declara a intenção do diretor em mostrar que as preocupações com o progresso estão, para o prefeito de Aroeiras, vinculados à desvalorização do que é genuíno àquela cidade, tornando seu discurso incoerente ao afirmar que as tradições são ultrapassadas e antipatrióticas.

O cineasta coloca-se veementemente contra essa busca de modernidade a todo custo, afirmando:

*“Na verdade essa coisa de querer ser primeiro mundo a todo custo, tem custado demais à nação brasileira. Tem custado a alma brasileira. Nós corremos, corremos para ser primeiro mundo e esquecemos a nossa alma, negamos todo um passado. Acho isso equivocado. O que está acontecendo no Brasil é uma crise profunda, uma crise econômica sem precedentes, uma crise moral muito grande, uma crise ética, uma crise cultural. Eu diria que nós vivemos um momento de grande obscuridade”.*<sup>69</sup>

Rosemberg Cariry faz, ao longo de toda sua obra, um intenso uso de representações do que comumente chamamos de “tradições populares”. A essas tradições ele delega o importante papel de ser demonstrativo dos costumes e expressões do povo sertanejo. Porém, ao mesmo tempo em que insere as tradições no perfil comportamental do povo simples, sugere que as forças do poder político-econômico se opõem a elas, de modo a tentar, de diversas formas, impedir que as referidas manifestações ocorram e com isso se mantenham vivas. Usam como argumento, para legitimar suas atitudes repressoras, a idéia de que manter as tradições é impedir o progresso e a modernização. Assim, o diretor faz com que esses personagens associem a tradição à barbárie e ao passado e o progresso à civilização e ao futuro.

<sup>69</sup> CARIRY, Rosemberg. Entrevista In Caderno Cultura – Diário do Nordeste. Fortaleza-CE., 02.06.1996.

Para melhor compreendermos tais conceitos e de que maneira eles se relacionam, lançaremos mão das discussões desenvolvidas por Paul Ricoeur, quando este reflete sobre as relações da construção e conhecimento da história a partir das categorias introduzidas por Reinhart Koselleck de *espaço de experiência* e de *horizonte de expectativas*, que se condicionam mutuamente.<sup>70</sup>

Segundo este autor, o conceito de *tradição* pode tomar três formas de sentido: a *tradicionalidade*, as *tradições* e a *tradição*.

A tradição entendida com tradicionalidade refere-se à transmissão das heranças do passado que o presente recebe e garante sua continuidade; a tradição entendida como tradições diz respeito às significações dos conteúdos transmitidos conjuntamente com suas formas de inteligibilidade; e tradição entendida como tradição seria aquela que traz os sentidos das duas primeiras mais a pretensão de portar a verdade, isto é, carregando um sentido verdadeiro do conteúdo herdado. Considerando as palavras de Paul Ricoeur, e admitindo que Cariry visa a resgatar as tradições como rastros do passado que mantêm suas significações e forças para atuarem nas propostas de luta lançadas no presente, podemos concluir que neste filme:

*“a tradição deve ser aproximada a seqüência das gerações: ela ressalta o caráter hiperbiológico da trama dos contemporâneos, dos predecessores e dos sucessores, a saber, a pertença dessa trama a ordem simbólica. Reciprocamente, a seqüência das gerações fornece a cadeia das interpretações e das reinterpretações, o esteio da vida e da continuidade dos vivos”.*<sup>71</sup>

Para Cariry, a tradição de um povo marca sua capacidade de construir valores próprios, sem que isso implique a estagnação do trabalho do homem sobre seu meio. Portanto, o sentido de tradição que melhor assimila nossas interpretações talvez seja o de tradicionalidade, sendo que aquilo que é transmitido pelo passado e dado a continuar no presente não está isento de ser transformado, considerando que a tradição só permanece enquanto tal à medida que ela tem a capacidade de ser dinâmica.

<sup>70</sup> RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa* – tomo III. Campinas, SP: Papirus, 1997. pp. 359-415. Estas categorias serão mais bem trabalhadas no terceiro capítulo, que tratará das construções históricas do presente que medeiam as formas de interpretação do passado dirigidas às expectativas do futuro. Aqui nos interessa o conceito de tradição e as formas como este se dá ao entendimento.

<sup>71</sup> RICOEUR, Paul. Op. Cit., p. 391.

Uma vez sendo trazida uma sequência do filme que se passa na cidade, faz-se pertinente explorar também uma das poucas cenas em que o diretor nos mostra uma paisagem do campo. Em um outro momento do filme, o casal de camponeses está conversando nas terras em que trabalham, e Baltazar exclama como é bonito aquilo tudo verde, compartilhando seu sonho com sua esposa que, incrédula e desesperançosa, sugere outras alternativas de sobrevivência, imediatamente rejeitadas por Baltazar:

*“Já pensou Matilde, se essas terras toda fosse nossa, tudo tão verdim. Olhe, com essa chuvinha que tá dando e muito trabalho isso aqui vira um paraíso”.*

*-- “Sei não Baltazar minha cabeça vive agoniada de tanta miséria, só imaginando desgraceira, a gente podia era mudar de vida e ir para São Paulo, pro Rio de Janeiro, a conversa que escuto por aí é que tão construindo um trem por debaixo do chão e precisa de muita gente pra trabalhar”*

*-- “Pra ser escravo, tanto faz, prefiro ficar aqui nas terras que eu conheço, do que morrer de fome nas terras estrangeiras.” (54’:20”)*

Este diálogo ocorre na cena que antecede ao assassinato de Baltazar. Nela, é mostrada uma sequência de tomadas que enfocam o lugar de trabalho dos agricultores, de onde tiram o seu sustento, como trabalham em terra arrendada do coronel Abigail; logo, o cenário que vemos é a fazenda do latifundiário. É uma terra próspera, toda verde, com riquezas naturais, destacando-se inclusive uma fonte de água, de onde vemos brotar a possibilidade de uma terra irrigada, e os agricultores limpam a terra, cuidando assim, da verde plantação.

Mas, por que esta ênfase na fertilidade da terra mostrada no filme? Qual a relevância para as proposta desta pesquisa?

A “relevância” da “ênfase” está justamente em ser este o sertão que Cariry quer que conheçamos, um sertão rico em possibilidades, um sertão que não é o inimigo natural dos homens que nele buscam sobreviver. E mais, que nem sequer existe um inimigo natural do homem, mas sim social, uma vez que ele se sentiria tão escravo trabalhando nas grandes cidades, como se sente no campo, trabalhando no que não é seu.

A dicotomia que se apresenta no filme é de interesses e não de espaços.

A *Saga* serve principalmente para o cineasta mostrar os conflitos que perduram no sertão desde os “tempos dos coronéis” até os dias atuais, pois a partir do momento que Cariry traz práticas coronelistas para uma cidade interiorana onde os trabalhadores rurais lutam e morrem pelo direito da terra, ele está mostrando um caráter de permanência nas situações de vida dos sertanejos. E por ser o filme uma produção que parte do espaço letrado, leva para dentro do *espaço do sertão* as denúncias e a discussão que a intelectualidade faz acerca do problema da terra.

Entendo que a interpretação de sertão feita a partir do cinema traz as impressões de um espaço sobre outro, no sentido de que o universo retratado na tela está distante do processo de produção e realização da obra cinematográfica, e carrega uma leitura do espaço descrito, feita pelo cineasta diretor dos filmes.

Para ficar claro como fazemos a apreciação dos textos contidos nos filmes, é necessário que elucidemos nossa percepção de que os discursos difundidos nos filmes partem menos de uma invenção do que de uma leitura, no sentido de que o cineasta lê uma dada realidade e apropria-se de determinados elementos para construir o seu texto. Percebemos essa apropriação dentro de um processo de construção coletiva. Os discursos, porém, são movidos por uma circularidade. É como se as falas do *homem comum*<sup>72</sup> tivessem influenciado o discurso oficial e/ou dominante – textos historiográficos mencionados antes – que reproduz a realidade e a reelabora,

<sup>72</sup> Michel de Certeau para denominar o indivíduo pertencente à classe popular, o homem comum que está fora dos centros institucionalizados do saber, chama-o de *homem ordinário* ao falar de suas práticas, podendo assim, assemelhar-se a forma como o cineasta captura as práticas deste homem comum. Quando elaborei este parágrafo tinha clareza de que o *homem ordinário* dentro desta análise seria o homem sertanejo retratado nos filmes, porém, devo confessar que hoje não tenho tanta segurança quanto a isso. Quando falamos em sertanejo, estamos nos referindo ao homem de costumes rurais que vive na caatinga, no semi-árido nordestino. No entanto, o sentido dado por Certeau refere-se a um espaço cultural e não geográfico. Uma vez percebendo isto, devo admitir que o cineasta, autor dos textos analisados por mim, ao se dizer pertencente ao sertão por ele retratado, torna-se, de certo modo, autor e personagem. Surge, então, a seguinte dúvida: é possível que o homem ordinário crie instrumentos para elaborar um discurso próprio para os seus iguais? Isto não seria o uso da *estratégia* e não da *tática*, que para Certeau seria o espaço onde este sujeito atuaria? Não tendo ainda uma resposta plausível para estas questões, melhor voltar ao texto para ver como o cineasta, independente de fazer uso de *táticas* ou *estratégias*, interpreta e lança esses discursos numa *representação das práticas*. No momento, é importante que se compreenda que a leitura que se percebe é a que é feita mesmo pelo “homem ordinário” que, para Cariry, é capaz de dar significados próprios para si e para seu meio.

devolvendo-a ao homem ordinário com novos elementos. Contudo, essas construções discursivas não se dão de forma involuntária ou inconsciente, mas processual. Os discursos a que estamos nos referindo são os percebidos nas imagens e falas dos filmes, numa busca de compreender a leitura que essas produções fazem do passado, tendo em vista que os personagens destacados são os que fincaram seu significado no passado e permaneceram inseridos nas representações presentes.

Compreendemos o passado enquanto particular e incapturável, específico de um tempo que o presente não pode reproduzir, mas que tem elementos que projetaram o futuro, isto é, o hoje. Portanto, o passado não poderia nunca nos ser um total estranho.<sup>73</sup>

Cariry parece fazer, nestas três obras, um caminho inverso do que fez Euclides da Cunha para contar o sertão, com uma pequena variação de partes. Se no segundo vemos *a terra, o homem e a luta*, no cineasta estão o conflito, os homens em suas relações de disputa e o espaço, vistos respectivamente em *O Caldeirão*, *A Saga* e em *Corisco e Dadá*. É claro que nos três filmes há a presença de todos os elementos, mas como me propus a trabalhar neste capítulo o espaço do sertão e, dentro deste, a relação do homem com a natureza e com os outros homens, retiro dos filmes os elementos que neles estão enfatizados.

No filme *Corisco e Dadá*, ao qual já me referi rapidamente, é onde o realizador da obra vai trabalhar a natureza com mais destaque.

Nas primeiras vezes que assisti ao filme, chamou-me a atenção o número de cenas em que não aparece nada além das paisagens, sempre diferentes, do mesmo sertão, como se a intenção do cineasta fosse fazer um retrato da diversidade da fauna e da flora sertanejas. Numa observação mais técnica e apurada contei que mais de dez por cento das tomadas do filme se destinavam unicamente ao “retrato” da natureza – no sentido de que o enquadramento da cena recortava um pedaço de sertão para mostrar ao espectador – e ainda que, de todas as seqüências apenas três foram filmadas em ambiente fechado, sendo todas as outras feitas em cenários naturais, em

---

<sup>73</sup> CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, pp. 13-27.

campo aberto, mostrando um sertão que, apesar de seco, é um lugar de onde desponta a vida. A fotografia de Ronaldo Nunes explora o sertão de modo a se aproveitar das qualidades boas e ruins que este espaço oferece para as condições de transmissão da imagem e, principalmente, para a formação do conteúdo textual que Cariry pretende tornar visível na construção das cenas.

*“A intensa luminosidade da seca paisagem sertaneja ofereceu os elementos para sublinhar e extrair as cores da tragédia. Em tempo de seca, no sertão, o capim é ouro, a caatinga é prata, o chão é ocre e o céu é de um azul intenso e límpido. (...) Assim foi concebido o filme. O sertão como mundo interior: a dimensão da alma. Guimarães Rosa já dizia: ‘o sertão carece de fecho’. O sertão como mundo exterior: a paisagem física, a natureza poderosa e agressiva. (...) Quando tudo parece morto a vida se manifesta. Os animais são mensageiros de esperanças e infortúnio”.*<sup>74</sup>

Vemos nesse cenário, ou melhor, vemos o próprio cenário de onde brotam sementes que resistem à falta de chuva, serpentes e outros animais, insetos, mandacarus, espinhos de mandacarus, galhos secos, muitos pássaros solitários num plano fechado, ou voando em plano aberto, e seus cantos, que ecoam às vezes para avisar do perigo do inimigo ao bando de cangaceiros. Em outras palavras, neste filme, o sertão não é só cenário, é também personagem, que não determina, mas interfere significativamente na trama.

Em outras cenas, o enquadramento cobre somente um espaço de sertão vazio, para onde seguem os personagens, que entram na cena ao penetrar a paisagem; há ainda trechos onde a primeira tomada é um plano geral, comum nos filmes que seguem uma linha de narrativa clássica, onde o plano se fecha para mostrar os personagens e dirigir o nosso olhar para ação que se desenrola na tela. Enfim, este filme traça uma íntima relação entre o homem sertanejo e seu meio, sugerindo uma complementaridade entre eles. *(Ver foto 2)*

O filme se inicia com imagens reais de Corisco, Dadá, Lampião, Maria Bonita e outros cangaceiros e cangaceiras.<sup>75</sup> Uma foto de Corisco e Dadá é

<sup>74</sup> SALEM, Helena e DEBS, Syvie. *Textos de Divulgação*. Organizados a partir de informações e depoimentos de Rosenberg Cariry.

<sup>75</sup> As imagens do bando fazem parte do filme *Lampião, o rei do cangaço* de Benjamim Abrahão, de 1936. Corisco e Dadá não se deixaram filmar; a imagem deles é mostrada através de uma fotografia.

destacada. Têm os rostos dignos e orgulhosos das suas condições de guerreiros.

Depois da apresentação desse documento – onde aparecem cangaceiras e cangaceiros, numa encenação feita exclusivamente para a câmara do cinegrafista Libanês, Benjamim Abrahão, na década de 30 – surge uma imagem do mar em comparação com a imensidade do sertão. É nesse cenário que a narradora do romance diz a primeira fala do filme, sugerindo uma relação entre o mar e o sertão, falando do sofrimento do povo que no sertão vive, sertão onde o capitão Corisco conheceu “o desespero da fúria e das peripécias do amor.”<sup>76</sup>

A narradora do filme se chama Perpétua e ela afirma que o sertão é o mar. Sem começo nem fim. Nesta frase, em vez de repetir que o sertão se transformará em mar, Cariry funde os dois que se equívalem em suas “lonjuras”, sendo através de uma tomada das águas azuis que ele chega até o sertão de cores mortas, mas que nos revela tanta vida, assim como o mar o faz; basta que entremos nele para sentirmos a sua fertilidade. E sem negar as características já expostas do sertão, como sendo um lugar de seca e rusticidade, o autor nos insere num universo que pode ser também percebido e transformado pelo homem em um meio seu – no sentido de que a terra é que é do homem, e não o contrário. No entanto, finda por mostrar um lugar onde a vida fala mais alto, mas a morte fala com mais frequência.

É apropriado lembramos aqui de dois filmes, ambos curtas-metragens cearenses: o primeiro, de 1949, a ficção *Caminhos Sem Fim*, que mostra um casal e seu filho peregrinando por um sertão extremamente seco, deserto, sob um sol escaldante, onde o casal não resiste a tanta dureza e morre, deixando a criança solta e sozinha num sertão sem nada, provavelmente para ter o mesmo fim. O segundo filme é de 1996 – uma animação chamada *Campo Branco*, que mostra o sertão como um casulo, onde homem e natureza se metamorfoseiam num movimento contínuo, que finda por se transformar num espaço de chão

---

<sup>76</sup> Trecho da fala da narradora do romance, Perpétua, sendo esse o nome da avó de Rosenberg Cariry, que aqui está representada pela personagem. Em muitos depoimentos o diretor conta que sua avó lhe narrava muitas histórias sertanejas, e que deve muito a ela sobre o que conhece dos sertões nordestinos, em suas crenças, costumes e valores. “Minha avó Perpétua era uma índia Cariús e foi ela quem me transmitiu muitas estórias populares, lendas e contos de fadas, milhares e milhares de estórias, um universo mágico e mítico, um alimento essencial para a minha alma.”



rachado. Os filmes são de épocas e gêneros diferentes, mas carregam a herança de pensar o sertão como nossa mãe e nosso carrasco.

No filme de Rosemberg Cariry não é o espaço que mata o homem, são os homens que matam uns aos outros.

Uma sequência: surge o solo do sertão, primeiro um plano baixo, mostrando as patas do cavalo em que Corisco montado corre no meio da caatinga; depois aparece Dadá caminhando pela paisagem seca com um pote de água na cabeça; tinha então apenas 12 anos de idade. Através do caminho destes personagens, o diretor revela o sertão percebido por ele: é o mesmo sertão cristalizado pela literatura regionalista de 30, ou cearense do século XIX, no que se refere às suas características físicas, onde a seca e os espaços distantes são os fatores predominantes nas histórias que se contam do sertão

Para unir os dois pensamentos – o do filme e o dos romances – faço uso da fala de Fernando Cristóvão, quando se refere ao “sertão como inferno”, sintetizando também as angústias que a obra traz à tela:

*“o sertão parece encarcerar na sua imensa fomalha de fogo onde se agitam, como autênticos condenados, esses anti-heróis por excelência, os cangaceiros. Excluídos pela justiça, lançados para a margem do convívio social, perseguidos pelas volantes, sem esperança de perdão ou salvação, sabem que não têm futuro e erram pelo sertão como em círculos fechados destruindo até serem destruídos.”<sup>77</sup>*

Corisco e Dadá seguem para o mesmo lugar – a casa de seu Vicente, pai da moça, onde Corisco, como pagamento de uma dívida que vinha cobrar de seu Vicente, leva Dadá, para viver consigo no cangaço.

O filme retrata muitos momentos destes homens e mulheres de vida errante, seu cotidiano, suas lutas, sua festas, sua fúria e suas dores. Enquanto nos caminhos estreitos da caatinga, o tenente Zé Rufino<sup>78</sup> prossegue em sua caça incessante por Corisco, no acampamento o grupo de cangaceiros se diverte, cantando e dançando ao som de cordas. *“No sertão, nas noites de lua cheia, o céu eclode numa festa de estrelas. Excitados, os cangaceiros festejavam, através do canto e da poesia, o acordar dos sentidos energizado*

<sup>77</sup> CRISTÓVÃO, Fernando. Op. Cit., pp. 49-50.

<sup>78</sup> Zé Rufino ficou conhecido por ter matado muitos cangaceiros – sua maior glória foi ter encontrado Corisco, em 1940, e ter levado sua cabeça para unir as dos companheiros mortos em Angicos, em 1938.

*pela força da caatinga.*<sup>79</sup> Nesse momento, percebemos a intenção do cineasta de mostrar o lado lúdico do sertão.

Numa situação que não é vista no filme, mas da qual somos avisados pela narradora, Lampião e Corisco tiveram o primeiro desentendimento e partiram para lados diferentes, mas com o mesmo objetivo: riscar o sertão, cada um liderando o seu bando. O bando de Lampião era dividido em grupos menores; Corisco era o chefe de um desses subgrupos.<sup>80</sup> Quando os personagens falam em “riscar o sertão”, fica patente que no filme é explorado um compromisso desses homens para com o sertão enquanto um espaço seu, necessitado de melhoramentos para o homem, o sertanejo. Os personagens falam em destruir esse sertão que aí está e construir outro mais justo. Eric J. Hobsbawm defende que esses “bandidos sociais” tinham duas características comuns: serem de origem camponesa e revolucionários, porque provocavam transformações para esta sociedade camponesa quando sonhavam com “*um mundo totalmente novo, livre do mal*”<sup>81</sup>

Como pretende mostrar um sertão que se transforma dentro de um mesmo espaço, o cineasta traz para o filme os anseios da personagem principal em querer morar num lugar onde eles possam ficar em paz, longe das perseguições das volantes. Dadá fala de Goiás e do Raso da Catarina como possíveis lugares de refúgio.

O Raso da Catarina é descrito como um lugar de refúgio dos cangaceiros, situado na Bahia, possuindo muitas cavernas, o que facilitava seu uso como esconderijo. Lá ficavam protegidos, porque apesar de a terra ser seca a ponto de que, em algumas circunstâncias, a única água possível era a retirada dos caules dos crotatás, “um trecho amaldiçoado do sertão”, a chuva não precisava ser muita para fazer o lugar todo ficar verde. “*Ao sobrevir das chuvas, a terra, como vimos, tranfigura-se em mutações fantásticas contrastando com a desolação anterior*”<sup>82</sup>. Era um espaço de terra muito conhecido pelos cangaceiros. Já as volantes, não possuíam a mesma intimidade com a região. Os seus perseguidores não tinham muitas chances no

<sup>79</sup> LINS, Daniel. *Lampião: o homem que amava as mulheres*. São Paulo : Annablume, 1997, p. 138.

<sup>80</sup> FACÓ, Rui. Op. Cit., p. 60.

<sup>81</sup> HOBBSAWM, Eric J. *Bandidos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1976, p. 21.

<sup>82</sup> CUNHA, Euclides. Op. Cit., p. 34.

Raso da Catarina. Pode-se fazer referência à terra descrita por Euclídes da Cunha n'Os Sertões, livro no qual é sugerido que o sertanejo usa a agressividade da terra como sua aliada contra seus inimigos.

Em outra ação dos cangaceiros, o grupo é visto invadindo uma cidade, provocando medo e promovendo desordem. Corisco está agora em Queimadas (não identifica o estado). Em missão com seus homens tinha ido saquear a cidade. Era dia de feira, o que contribuía para aumentar a agitação. Os cangaceiros matam soldados, queimam documentos do cartório. Levam para um bar autoridades da Vila de Queimadas. Corisco pretende humilhar as autoridades e não se priva de fazê-lo. Divertem-se com a cachaça e com as moças do lugar.

A partir da ação de grupos como os do cangaço, o sertão se vê com um novo perfil. :

*“à medida que se torna claro que os poderosos não são modelos de virtude, que o bem nem sempre é premiado nem o mal castigado, um novo olhar vai observando o sertão causticado e miserável, e um novo entendimento se desenrola. Afinal, o sertão é mais inferno que paraíso, e talvez esteja mais sob o signo da desordem, da violência e do demônio, que da harmonia da paz e de Deus”.<sup>83</sup>*

Mais uma vez a divergência entre cangaceiros e autoridades políticas e policiais é denotada na obra. Também em Aroeiras, n'A Saga, aparecem autoridades locais servindo de divertimento para os principais personagens do filme, só que em Corisco e Dadá a força bruta não está do lado do poder institucionalizado.

Depois desse acontecimento, o governo reforça a perseguição a Corisco. E ele parte definitivamente para o Raso da Catarina, levando Dadá e o seu terceiro filho. A travessia é feita com muitas dificuldades. Zé Rufino e seus homens seguem o rastro de Corisco com dificuldades iguais.

O tenente Zé Rufino sofre no caminho que leva ao Raso da Catarina; os cangaceiros, mesmo familiarizados com a região não sofriam menos; e é nesse cenário onde ocorre o encontro dos dois grupos, ambos caminhando em direção a uma poça de água. De um lado o tenente e os soldados, do outro, Corisco, Dadá e os demais cangaceiros. Todos famintos, esfarrapados e sedentos, em busca da mesma água barrenta. Ao se confrontarem, afastam-se

<sup>83</sup> CRISTÓVÃO, Fernando. Op. Cit., p. 49.

do poço recuando para lados opostos. O Raso da Catarina tinha castigado tanto a volante como os cangaceiros.

Se na relação com o governo eles – cangaceiros e volantes – tinham posturas diferentes, na relação com o sofrimento que a natureza lhes proporcionava, nem o conhecer profundo da região livraria uma das partes. Nesta passagem, o cineasta mostra uma terra bruta, impiedosa para com seus filhos: é aqui onde aparece claramente a forma cruel como o meio trata o sertanejo. Quase somos levados a concordar com o pensamento de que uma região assim animaliza o homem a ponto de torná-lo incapaz de “*exercitar as aptidões superiores de reflexão e de crítica*”.<sup>84</sup> As cenas são concebidas de tal forma que o estado em que se encontram justificaria o desaparecimento da racionalidade.

Mas, essas são cenas pontuais. No mais do filme, como já tivemos a chance de perceber, há natureza florescendo mesmo onde a morte anda castigando; onde há sofrimento também há festa; onde há ódio também há amor; onde há guerra, dor e miséria, também os sertanejos, vestidos de cangaceiros, desfrutam de paz e fartura. Contudo o que vemos finalmente é a força armada do governo impor suas normas de conduta e fazer findar, com a morte do seu último representante, o cangaço nos sertões do Nordeste brasileiro.

Olhando para a obra de Cariry, aqui representada nestes três filmes aos quais lançamos nossa reflexões, vemos não só a morte de Corisco ou de Cristino, mas também de Lampião e Maria Bonita, dos cabras do governo e dos cangaceiros, de Severino Tavares, do capitão José Bezerra, do beato José Lourenço, de Baltazar, do coronel Abigail, de Genésio. Porém, outros personagens marcantes sobrevivem: Dadá, Zé Rufino, Perpétua, Matilde, Rosário, o prefeito e o padre de Aroeiras, os remanescentes do Caldeirão, os coronéis Góes de Campos Barros e Cordeiro Neto. Desta forma, o autor permite que se façam conhecer os personagens que participaram dos acontecimentos sertanejos e os mostra como agentes construtores ativos de

---

<sup>84</sup> MENEZES, Djaceir. *O Outro Nordeste*. Fortaleza: UFC. Casa de José de Alencar/ Programa Editorial, 1995, p. 102.

suas histórias; envia-nos a um sertão de conflitos e o ressignifica nas narrativas que faz, no presente, do passado.

*“Suas histórias de sertão e secura (da terra e da alma), de cangaço e repressão, de messianismo e penitência, de latifúndio e mandonismo, não devem ser observadas como mero registro de uma exasperante realidade imobilizada no tempo – melhor dizendo, as marcas de atavismos a condenar projetos por uma nova existência. Em seu cinema de cunho autoral, Rosemberg traduz a hodierna e cotidiana luta. Uma luta de martírios, mas que anuncia o possível transformar do homem ou de parcela da sociedade. O diretor trata, sobretudo, do sonho construtor do novo, por mais que o tema proposto aparente ser historicamente distante ou, ainda, arcaizante.”*<sup>85</sup>

E assim vemos através dessas histórias, sob as interpretações do diretor, o recontar do espaço. As histórias remontam do início do século XX até os anos de 1940 – período de vigência do cangaço e época em que foi construída e destruída a comunidade do Caldeirão – 1960 e 70 – período em que se situa a história d'A Saga. Contudo, a estas histórias são levados os problemas ainda presentes no sertão nordestino.

Temos um sertão que quando assassina o homem, não o faz através da “impiedosa natureza”, mas a partir dos conflitos nos quais aquele se envolve, em sua maioria, em defesa da terra que acredita poder ser sua. Assim, Rosemberg Cariry tanto permite ainda que se perceba um sertão com características enquadradas nas tradicionais formas de se ver o espaço sertanejo, como faz um enquadramento próprio dessas características quando lhe concede como morador um sertanejo que luta para defender sua sobrevivência e dignidade, deixando nos fotogramas enquadrada a perspectiva de transformação; um sertanejo que luta pelo espaço que julga seu: o sertão.

<sup>85</sup> HOLANDA, Firmino. Cinema Alumioso do Sertão-mar. Fortaleza, 15 de 2003. Mimeo



Foto 1 (Banda Cabaçal - bonecos de D. Ciça do Barro Cru e cacto)



Foto 2 (Corisco e a caatinga viva)

## O Sertão Movimentado

A dificuldade em definir quais as partes dos filmes que tinham como foco principal o espaço, para destinar ao primeiro capítulo, e as que traziam no centro da discussão o homem, para trazer para este, foi muito grande, e sei que muitas dúvidas permaneceram, porque o cineasta não consegue perceber – a ponto de poder demonstrar – uma representação do homem sertanejo que seja desvinculada à terra, acredito que nem eu saberia fazer esta leitura. Tanto, que percebo que fiz um primeiro capítulo falando do espaço sertanejo – a terra – e neste segundo, da imagem de sertanejo – o homem – ficando presa à forma euclidiana de narrar o sertão. Porém, não é mesmo pretensão deste trabalho instigar o divórcio de uma união há tanto tempo e por tantas vezes consolidada.

Mas é intenção desta pesquisa perceber de que forma esses elementos se entrelaçam e se comunicam dentro dos filmes de Rosemberg Cariry, no intuito de construir um homem sertanejo presente nos espaços e tempos do sertão.

Talvez por esta razão, e não só por coincidência, centralizaremos neste segundo capítulo o *sertão em movimento*, que trará as marcas do homem impressas no sertão a partir da linguagem cinematográfica, na qual Cariry abusa da história estigmatizada do sertanejo para mostrá-lo atuante e vivo no sertão de agora. A fim de alcançar este fim, ele enfatiza a bravura e a fé do homem sertanejo, através dos movimentos do cangaço e do messianismo, remetendo ambos à luta por um espaço de sobrevivência, confronto esse que os leva à terra, lugar de onde vêm e do qual nunca partiram, o que faz surgir a questão agrária, o movimento camponês apresentado como raiz e fim último das recorrentes manifestações de bravura e fé atribuídas ao comportamento e às práticas do ser sertanejo.



Os elementos que destacarei na análise dos filmes serão, portanto, esses três: a fé (o movimento messiânico), a bravura (o movimento do cangaço) e as lutas camponesas (o movimento camponês). Os dois primeiros não são antítese, mas encontram sua síntese no terceiro. Os três elementos estão presentes em todos os filmes, porém, cada um deles dá uma importância maior a um determinado elemento, tomando-o como idéia central da narrativa fílmica. Explico melhor: *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto* enfatiza o messianismo, mas o faz a partir de uma leitura que nos leva a ver esta forma de manifestação religiosa como um indício de rebeldia do camponês ante as forças dominantes; *A Saga do Guerreiro Alumioso* centra-se na questão agrária, no latifúndio, na luta pela terra e no poder local, trazendo, no embate entre as autoridades e o povo, o cangaceiro como símbolo de resistência; *Corisco e Dadá* enfoca o movimento do cangaço, mas enriquece este universo com a religiosidade e a indignação sofrida pelos que erram nos difíceis caminhos das disputas do sertão.

Os elementos apresentados na tela para caracterizar o sertanejo são suas relações com a terra, com as crenças e com a “brutalização”, que podem ser claramente lidos nos filmes respectivamente como: 1) ao ter uma única cultura econômica, baseada na articulação da agricultura com a pecuária, portando vínculos de enraizamento com a atividade e a matéria-prima que lhe provém o sustento, para grande parte da historiografia este homem traz atitudes sociais muito mais tidas como naturais do que culturais – o que nos deixa no mínimo pensativos, quando observamos que o que difere o homem dos outros animais é justamente sua capacidade de transformar seu meio, adquirindo uma cultura própria, diferenciada entre os próprios homens. Porém, se nos filmes essa percepção é transformada numa caracterização de identidade e força – contudo, apesar de os filmes trazerem outras propostas de olhar para o sertão, as já existentes não são anuladas, podendo também ser vistas em todo o conjunto da obra; 2) a crença que remete o homem sertanejo ao sofrimento, imposto como algo que lhe é inerente. Um sofrimento que só lhe permite esperar que seus santos e “padrinhos” façam o que para eles não parece ser possível, porque está além da sua capacidade, e o único instrumento para vencer o sofrimento é a sua fé; 3) o terceiro elemento é a desobediência aos dois primeiros – que se faz melhor representada na figura

do cangaceiro. É a insubmissão que o torna um revoltado, mas que, contraditoriamente, não o desprende nem da terra, que é o seu meio de sobrevivência – mesmo que por vezes venha fazer uso de outros recursos – nem da fé, que faz acreditar que tudo que sobra ou falta é mandado por Deus. Talvez por isso, os filmes deleguem a este terceiro – o cangaceiro – uma condição de herói, de salvador, juntamente com o líder religioso.

É claro que os elementos que poderiam caracterizar o sertanejo não se restringem a estes. Não se pode negar também que estes são realmente componentes destas características. Mas geralmente, apenas esses três fatores são exaustivamente explorados.

Assim sendo, a divisão dos tópicos deste capítulo obedecerá às determinações temáticas dos filmes, observando como cada um deles foi composto, a fim de buscar, no que propõe o cineasta através de sua obra, as características mais relevantes da figura do homem sertanejo e de que forma as construções de sertão se transformam ou permanecem.

## 2.1. O Movimento Cangaço.

O movimento do cangaço é, segundo Maria Isaura Pereira de Queiroz, distinguido em dois grandes momentos: “o cangaço subordinado aos fazendeiros” e o “cangaço independente”. O primeiro caracterizava-se por bandos de homens armados que se ocupavam em defender os interesses e os bens dos fazendeiros que os contratavam – os jagunços. A maioria destes últimos fixava-se nas fazendas de seus patrões, constituindo famílias e tornando-se agregados nas propriedades do chefe local, que em troca tinha a força do braço daquele que “acolhia” para defendê-lo de todo tipo de ameaça. Datam desde antes do Império e tiveram significativa importância na manutenção das oligarquias.<sup>86</sup> O segundo era formado por grupos que se ‘libertaram’ dos fazendeiros; em geral, eram indivíduos que se sentiam injustiçados e rompiam a relação paternalista de lealdade/proteção, e formavam bandos que defendiam interesses próprios, por motivos de vingança

<sup>86</sup> O cangaço “...a princípio significava um grupo de homens armados a serviço de um fazendeiro [e nesse aspecto podemos dizer que a prática do cangaço, confundindo-se com o jagunço, remontando à colônia], mas a partir de 1900, os cangaceiros começam a operar independentemente”. Ver: CHANDLER, Billy Jaynes. *Lampião, o rei dos cangaceiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 17.

ou mesmo de subsistência; esses grupos percorriam os sertões nordestinos espalhando tanto o medo como a admiração. O cangaço independente teve um maior destaque nos primeiros 40 anos do século XX, com Antônio Silvino, Virgulino Ferreira (Lampião) e Cristino da Silva Cleto (Corisco), os três grandes líderes deste movimento.<sup>87</sup> No entanto, convencionou-se chamar o primeiro grupo de jagunços – mesmo porque eles continuaram existindo paralelamente ao cangaço independente – e aquele segundo simplesmente de cangaço.

É este segundo momento que Cariry vem mostrar nos seus filmes. Em *Corisco e Dadá*, o cangaço independente aparece como abordagem principal do enredo; e nos demais filmes, o cangaceiro também é invocado quando o diretor quer representar as formas encontradas pelo sertanejo de sobreviver livre da exploração e das injustiças de patrões.

Não é por acaso que o cangaço atrelado aos grandes proprietários de terra não faz parte do universo de temas escolhidos pelo cineasta para trazer o sertanejo à tela, pois além do caráter político que o cangaceiro já ganhara na obra de Glauber Rocha, nos filmes de Rosemberg Cariry é ressaltado o caráter de independência e o valor reivindicativo que este personagem traz. Uma vez que a relação dos jagunços era de submissão ao proprietário da terra, defendendo os interesses destes, e o cangaceiro independente surge como seu oposto, numa forma de revolta e rebeldia à situação de opressão em que viviam sob o jugo do “coronel”, marcando assim, uma condição de independência, diferenciando-se do jagunço.

É a partir dessa obra que discutiremos como as representações do cangaceiro são trazidas pelo cineasta para compor sua imagem de homem sertanejo, na qual figuram com bastante ênfase bravura e força.

Antes de dar início às cenas que contarão a história do cangaceirismo, a partir do romance de Corisco e Dadá, Rosemberg Cariry faz um prólogo para nos deixar a par do que foi o movimento do cangaço. Em poucas linhas escreve na tela:

*“os cangaceiros eram homens rebeldes, misto de heróis e bandidos, que lutavam contra a opressão e a fatalidade do destino. O cangaço enquanto fenômeno social e histórico aconteceu no final do século XIX prolongando-se até 1940. Os mais famosos cangaceiros*

<sup>87</sup> QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. *História do Cangaço*. São Paulo: Global . 1991, pp. 15-16.

*foram Jesuíno Brilhante, Antônio Silvino, Lampião e Maria Bonita, Corisco e Dadá."*

Ainda como parte de uma apresentação, aparecem as cenas feitas por Benjamim Abrahão em 1936, do bando de Lampião ao som de uma canção que, como veremos nas demais obras, é uma forma bastante usada pelo autor para contar o que pretende que se compreenda dos filmes. A música cantada de forma firme por uma voz masculina traz os seguintes versos:

*"Cristino era o seu nome / De Corisco foi chamado / Era o fogo da vingança / A fúria do condenado / Era a espada de Deus / No sertão injustiçado.*

*Do céu recebeu a sina / Sem escolha ou condição / Para escrever com sangue / Vida, luta e paixão / O amor que só encontra / Espinhos no coração"*

Nos primeiros momentos do filme chega à casa de seu Vicente, pai de Dadá, Corisco montado em seu cavalo. Aparece de forma grandiosa com um ar superior impondo respeito e medo. O ator Chico Dias, que interpreta o capitão Corisco, tem uma estatura mediana, mas agiganta-se ante a lente da câmara. O *plano baixo*<sup>88</sup> dá a Corisco a magnitude de um cavaleiro forte e valente – tal como descreve Euclides da Cunha a imagem do cavaleiro do Sul do país – não fazendo lembrar a imagem descrita pelo mesmo autor do sertanejo nordestino. Caso seguisse a percepção do autor de *Os Sertões*, Cariry teria levado às telas uma imagem em que

*"é impossível idear-se cavaleiro mais chucro e deselegante; sem posição, pernas coladas ao bojo da montaria, tronco pendido para a frente e oscilando à feição da andadura dos pequenos cavalos do sertão, desferrados e maltratados, resistente e rápidos como poucos."*<sup>89</sup>

É assim que Euclides descreve o homem de seu livro, admitindo seus "defeitos" e suas "virtudes", deixando-nos, por vezes, a impressão de que os defeitos são de aparência e as virtudes, de ação .

Cariry, no entanto, mostra-nos outra face: o homem que se apresenta é austero, de postura firme e com indumentária de guerreiro. É certo que estamos aqui falando do cangaceiro, do "diabo louro", que não pode ser visto

<sup>88</sup> Recurso cinematográfico definido pela posição da câmara com relação aos personagens, condicionando o olhar do espectador, também o faz os planos que determinam a distância que a câmara toma com relação a cena. Ver: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do Cinema: antologia*. – Rio de Janeiro: Edições Graal : Embrafilme, 1983. pp. 09-24. E ainda: BERNARDET, Jean-Claude. *O Que é Cinema*. São Paulo : Brasiliense, 2000. pp. 31-60.

<sup>89</sup> CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. 18ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996. p. 64.

como um sertanejo qualquer. Mas aqui encontramos outra peculiaridade do diretor. Este Corisco se diz a todo tempo filho do sertão, e seus inimigos são os mesmos que não permitem um sertão justo e dividido entre todos. Corisco – como a letra da música descreve – era o enviado por Deus para vingar os injustiçados do sertão. Assim, o diretor do filme o convoca para ser o símbolo desta força, que não brota de outro lugar senão do próprio espaço sertanejo, e é por esta razão que Corisco nos aparece na tela numa imagem que nos enche os olhos.

Em uma outra sequência, depois de levar Dadá da casa de seus pais, na caatinga, num ritual aparentemente comum para os cangaceiros, Corisco estupra a moça. Os estupros cometidos pelos cangaceiros eram por eles justificados como sendo por motivo de vingança: “a história do cangaço, antes das mulheres, apresenta múltiplos exemplos de violação”<sup>90</sup>. Esta era uma prática comum: “violar era vingar”, vingar era lavar a honra. Porém, violar por violar era crime para ser punido com a morte. Segundo alguns cangaceiros, Lampião matava o cabra do seu bando que ousasse “desonrar uma moça”,<sup>91</sup> isto, porém, faz parte dos códigos morais que compõem a própria cultura sertaneja. Cariry parece fazer questão de que isso fique bem explícito no filme, talvez para mostrar um suposta idoneidade na conduta dos cangaceiros, seus atos eram de alguma forma justificáveis.

Outro personagem importante na trama do filme é o tenente Zé Rufino, que se dedicava noite e dia na caça a Corisco e visualizava a glória que seria cortar a sua cabeça. Os soldados que o acompanhavam pensavam no ouro e no dinheiro que obteriam quando matassem o cangaceiro. Muitos dos que optavam por seguir os cangaceiros faziam-no em busca de livrar-se da fome e de usufruir da fartura que se ouvia falar havia nos bandos. Por outro lado, entre os que se propunham a combatê-los, também havia a busca por recompensas, principalmente se observarmos que o surgimento desses movimentos se dava principalmente em épocas de escassez.<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> LINS, Daniel. *Lampião: o homem que amava as mulheres*. São Paulo : Annablume, 1997, p. 98.

<sup>91</sup> LINS, Daniel. Op. Cit., p. 89.

<sup>92</sup> HOBSBAWM, Eric J. *Bandidos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1976, pp.15-16.

Numa sequência de cenas, o diretor faz uso das tragédias possíveis de haver na forma de vida dos cangaceiros para revelar sua espiritualidade, mostrando como se configura a relação da crença com a violência por eles praticada. Uma rápida menção a isto é mostrada de forma até jocosa: é quando o cego Aderaldo traz ao bando “*uma novidade vinda da Europa*” (14’:45”) – um projetor de imagens e, numa tela armada no meio da caatinga, é projetada a Paixão de Cristo. Os cangaceiros não admitem ver “*uma judiação dessas com o nosso senhor Jesus Cristo*” (17’:04”) e atiram contra as imagens.

Uma outra sequência, essa sim com uma forte carga de tristeza, é quando na morte do primeiro filho do casal protagonista do filme, o personagem que leva os pais ao cemitério improvisado no meio do “nada”, indagado por Corisco sobre o que são aquelas cruzinhas, responde que são dos anjos: “*criança aqui morre feito mosca*” (34’:06”). Um *primeiro plano* no rosto de Corisco mostra sua tristeza, e como que dizendo que seu filho não é mosca, ele mesmo celebra um ritual fúnebre, chora e reza por seu filho, mas em sua oração roga por si: “*Senhor Deus, morrer não quero, e se morrer que esse anjo ilumine os caminhos do sertão sagrado, na paz das invernadas celestiais*”.

Ainda um terceiro momento se dá quando um dos cangaceiros do bando está ferido e agoniza pedindo a própria morte; repete que o sol é a hóstia que virou sangue na boca da Beata Maria do Araújo e que o Espírito Santo o está chamando para ir ao céu, enquanto o cangaceiro que segura sua cabeça, reza nas contas do rosário do amigo agonizante.

Naquele cenário seco no meio da caatinga, Dadá e Corisco levam seu segundo filho para batizar, com os beatos do “circulo dos santos”<sup>93</sup>. Mas depois da cerimônia, Dadá se arrepende e pede a Corisco que saiam daquele lugar, e logo é atendida. Eles conversam no meio da paisagem seca e morta. Dadá, com um jeito angustiado, queixa-se da dor e do sofrimento e fala que não crê nos beatos do “circulo dos santos” porque era uma blasfêmia contra

<sup>93</sup> Movimento messiânico liderado por Quinzeiro em Pau de Colher, no interior da Bahia. CARIRY, Rosenberg. “O Beato José Lourenço e o Caldeirão da Santa Cruz” In CARIRY, Rosenberg e BARROSO, Oswald (orgs.). *Cultura Insubmissa – entrevistas e reportagens*. Fortaleza: Editora Nação Cariri, 1982, p.172. informações mais detalhadas em QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O Messianismo no Brasil e no Mundo*. São Paulo: Alfa-Omega, 1976, p. 291.

Deus. Não é fora de propósito lembrar aqui que, tal qual Dadá que não crê na seita dos beatos, também em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* Rosa é quem mata o beato que Manoel seguia, para libertá-lo. Chamo a atenção para esta citação porque ela coloca a mulher numa condição de racionalidade maior do que a espiritualidade, à qual seus companheiros se prendem. Voltando à seqüência da cena, Corisco por sua vez fala da missão<sup>94</sup> que Deus lhe incumbiu: “a missão de lavar a maldade do mundo com sangue”. Dadá se irrita e fala com voz áspera, censurando a blasfêmia de Corisco; pede que vão embora daquela vida e que busquem uma vida melhor longe dali, onde houvesse mais fartura. Ele recusa, dizendo que ainda não é tempo. Em relação a essas falas, é importante lembrar o que a peça *Lampião*, de Raquel de Queiroz<sup>95</sup>, tem para nos mostrar sobre as atitudes dos cangaceiros como atribuições divinas. “Os cangaceiros seriam vingadores de Deus contra as imoralidades praticadas pelos poderosos, seria uma rebelião contra as injustiças e a vida feia e pequena; uma procura pela morte gloriosa e honrada, demonstração de coragem.”<sup>96</sup> (Ver foto 3)

O caráter missionário a que Corisco diz estar condicionado também é uma alegação constante dos artistas populares do interior cearense. Cantadores de viola, cordelistas, artesãos em sua grande maioria dizem ter em sua arte uma obrigação divina, muitas vezes acreditando que ouviram um comando espiritual que os encaminhara para a profissão que seguem. O próprio Padre Cícero contara que sua missão de guiar o povo na fé lhe fora revelada em um sonho no qual Jesus dirige a ele a palavra e manda que ele seja o pastor das ovelhas miseráveis de sua região<sup>97</sup>.

<sup>94</sup> Muito comum aos artistas populares sertanejos e isso é observado na Região do Cariry, onde se localizava o sítio Caldeirão que os poetas populares, artesãos, compositores de cordel, cantadores de viola, enfim os artistas populares argumentarem que seus dons são atribuições divinas, mandados de Deus.

<sup>95</sup> Ver também: FILHO, Adonias. *O Romance Brasileiro de 30*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1969, p. 90. O autor diz que a escritora extrai da seca “seu tipo mais característico: cangaceiro. (...) Em sua personalidade própria – violento como o clima, áspero como a terra.”

<sup>96</sup> ALBUQUERQUE Jr. Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste – e outras artes*. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999, p. 126.

<sup>97</sup> Toda a bibliografia consultada sobre o Padre Cícero narra esta história, que conta o sonho que o padre diz ter tido, numa época em que pensava até em deixar a região do Cariry, mas, na revelação em forma de visão onírica aparecia Jesus reunido com os doze apóstolos observados pelo padre, quando Jesus dirige-se para ele e, apontando para os pobres, ordena: “E você, Padre Cícero, tome conta deles”. Uma narração mais detalhada encontra-se em: DELLA CAVA, Ralph. *Milagre em Joazeiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, p. 26.

O fato de os cangaceiros estarem – pelo menos em seus discursos – realizando incumbências dos céus contribui sobremaneira para serem eles, assim como os beatos, pensados como líderes do povo. A religiosidade é uma característica muito marcante entre os cangaceiros. Apesar das “atrocidades” que cometiam, acreditavam que seus motivos eram justos e que tinham a benção de Deus. Lampião, por exemplo, tinha uma grande devoção ao Padre Cícero. Tanto neste, como nos demais filmes do diretor, apresenta-se o estreito vínculo entre os cangaceiros e os “fanáticos”,<sup>98</sup> sinalizando inclusive para uma ambigüidade do sertanejo, que une as duas características.

Por outro lado, às volantes – ‘soldados’ que perseguiram os cangaceiros sertão adentro e que, como sinalizei, lembrando Euclides da Cunha, quando este descreve conselheiristas e tropas militares sendo compostos pela mesma matéria, surgidos da mesma massa de miseráveis que habitam os sertões – Rosemberg Cariry não lhes dá a mesma carga de religiosidade. Faz questão de pô-los indiferentes às crenças e práticas dos sertanejos. E enquanto vemos uma certa nobreza justificadora nos atos de violência dos cangaceiros, ainda que essa justificativa seja a vingança, os soldados são postos como mercenários cruéis que não mediam esforços de encontrar os malfeitores cangaceiros, nem que para isso usassem da mesma violência por estes praticada. Isso é claramente posto em várias cenas de *Corisco e Dadá*.

Em um ponto da caatinga, Zé Rufino chega à casa de um catingueiro coiteiro<sup>99</sup> de Corisco, em busca de informação e como o morador, por lealdade, não dá a informação desejada, o tenente manda seu soldado castrá-lo. O soldado obedece e a mulher do camponês desesperada implora que não façam mais nada e diz o rumo tomado por Corisco, que seguia para o Raso da Catarina. A volante segue viagem deixando para trás o catingueiro gritando de dor. O povo do sertão tinha medo das volantes tanto quanto dos cangaceiros, ficava no meio do confronto e era vítima de ambos os grupos.

<sup>98</sup> Rui Facó logo no início de *Cangaceiros e Fanáticos*, explica ao leitor que usará o termo fanáticos porque é como o leitor atual melhor reconheceria o personagem do qual o livro trata, mas que não sentia-se à vontade, pois diferente dos cangaceiros, os participantes desses movimentos não se reconheciam como tal. O autor chama atenção para o sentido pejorativo que a palavra carrega.

<sup>99</sup> Indivíduo que dá asilo ou protege ladrões ou assassinos.



Ratificando o modo diferenciado de como a obra trata soldados e cangaceiros, em uma outra seqüência é mostrado um diálogo onde Maria Bonita conta a Dadá sobre a forma festiva como ela e Lampião foram recebidos em uma cidade chamada Ingazeiras, onde o povo gritava: “*Lampião, Lampião, governador do sertão*”. E na seqüência seguinte temos um diálogo entre Corisco e Lampião que merece ser transcrito.

Corisco comenta: “– *A coisa tá maneira lá pro lado da Bahia, tudo quanto é macaco, tá na persiga da Coluna Prestes, parece até que esqueceram da gente.*”

Lampião responde: “– *A coisa tá mudando capitão, o Dr. Floro, a mando de Padim Ciço, me deu uns conto de réis, armamento novo e a patente de capitão. Eu entrei no Juazeiro como rei, muitos douto veio me visitar só pra apertar a minha mão. Dei entrevista, e meu retrato saiu no jornal da capital do Ceará, até no Rio de Janeiro. Eu fiquei satisfeito, afinal recebi a patente de capitão do exército brasileiro, coisa no papel, chefe do batalhão patriótico do Nordeste. Eu tava até pensando em trocar uns tiros com o pessoal da Coluna Prestes. Mas o que aconteceu? Quando eu voltava de Pernambuco e entrei no Juazeiro<sup>100</sup> os macacos da volante de Nazaré tavam me esperando.*

Corisco: “– *Aquilo é uma nação de gente ruim*”.

Lampião: “– *Bando de fi de umas égua. E meteu fogo! Foi uma confusão. Aí eu mandei um portador pra provar minha patente de capitão. Disseram que a minha patente não valia em Pernambuco. Fazer o que então? Toquei bala, bala na volante. Foi uma confusão medonha. Eu continuo na briga com os macacos do governo, mas eu deixei a Coluna Prestes passar em paz, atravessar Paraíba, o Piauí em demanda do Ceará e do Maranhão*”.

Corisco: “– *Cumpade Lampião, eu num acredito nas palavras desses doutor não, já me enganaro muitas vezes, hoje num me enganam não. Tem vez que eu penso que o certo é juntar as forças com a Coluna Prestes, botar fogo nesse sertão, matar tudo que é gente ruim... Depois eu faço outro sertão*”. (41’:35”)

Esse diálogo, o mais longo do filme, todo composto por frases curtas, diz muito do que o autor intenciona deixar registrado nas impressões que causam uma obra cinematográfica aos seus espectadores. Veja que da forma como é colocada, a leitura mais imediata que fazemos é: as autoridades poderiam facilmente dar voz de prisão aos cangaceiros, mas como é de seu interesse que eles enfrentem a Coluna Prestes – uma ameaça direta ao poder institucionalizado, uma vez que é um movimento organizado ao qual não se pode simplesmente denominar de bandidos – estas forças políticas buscam

<sup>100</sup> Esta localização geográfica fica um pouco confusa, acredito que ele esteja se referindo a Juazeiro do Estado da Bahia e não Juazeiro do Norte, que é a cidade que fica no Estado do Ceará.

fazer uso do grupo de cangaceiros para lutar contra forças rivais. Contudo, vemos também que os cangaceiros cumpriam o que ficara acordado, se não fossem as volantes descumpridoras do “trato”. Assim, a ação dos cangaceiros nada mais é do que uma reação, em forma de defesa, ante o ataque do inimigo. O que faz com que Corisco pense que o certo é juntar as forças com a Coluna Prestes e construir um sertão livre de gente ruim.

Desta forma, o diretor do filme sinaliza para uma questão pertinente, presente em toda a sua obra e de forma mais explícita em *A Saga do Guerreiro Alumioso*: o conflito entre o povo e os segmentos que compõem as formas de autoridade instituídas.

Vemos ainda que o Corisco de Rosemberg Cariry, assim como o Antônio das Mortes – um matador de cangaceiro – de Glauber Rocha, se reconhece enquanto portador de um poder de intervir na vida do povo e nas suas relações com o poder dominante. E ao longo do filme frases como “*esse governo fi duma égua que tá aí*”, mostra uma posição de confronto com o poder governamental, isto é, Corisco é um cangaceiro que, assim como os cangaceiros do cinema novo, carrega uma carga política em suas ações. No entanto, diferente de Antônio das Mortes, que pensava que depois de ter matado Deus e o diabo também deveria morrer para deixar o povo como dono de seu próprio destino, Corisco não se percebe enquanto um mal; ele mataria o que há de ruim e construiria um sertão novo e tomaria parte desse sertão novo e bom.

A violência praticada pelos cangaceiros não é omitida, mas de todo modo justificada. Porém, antes de descrevê-la, é importante citar que na sequência anterior a violência é cometida pelas volantes, quando estas castram um outro catingueiro, a fim de obter mais informações sobre o paradeiro de Corisco, agindo com crueldade e indiferença ao sofrimento que causam.

Quando o grupo de Corisco ataca a cidade de Queimadas, provocando muita desordem e destruindo toda a organização citadina que encontra, vemos pessoas do povo fugindo, mas não sendo perseguidas, enquanto a preocupação do bando é capturar as autoridades locais, entre elas o padre, o prefeito e sua esposa, um ‘barão’ e uma ‘baronesa’, e o tabelião. Os cangaceiros trazem os papéis do cartório e empilham no chão, Corisco manda

que toquem fogo nos documentos, o tabelião intervém: *“Capitão, por tudo quanto é sagrado, não deixe queimar esses documentos capitão, esses são os títulos de propriedades de bens das famílias capitão, não faça isso capitão”*. E Corisco responde enraivecido: *“Aí é que pra queimar merco, que aí que é tá a ladroagem e a safadeza”* (1:04':40”).

Note-se que no filme as volantes atacam pessoas humildes e os cangaceiros atacam pessoas que têm posses e mando sobre outras pessoas. Se na primeira seqüência os soldados ferem o catingueiro e na segunda, vemos os cangaceiros, mesmo humilhando e agredindo as autoridades, matarem somente soldados, que também andam armados, somos compelidos a achar que essa segunda ação é menos covarde. Assim, o autor coloca os cangaceiros do lado do povo e as volantes do lado oposto.

Já no Raso da Catarina, com os cangaceiros famintos e cansados, Dadá pára um pouco para amamentar seu filho, e percebe que ele está morto; grita em desespero para Corisco, avisando da tragédia. Corisco ao ver seu filho morto grita enfurecido, atribuindo a Deus a culpa pela morte dos três filhos. (Ver foto 4)

*“Deus tá querendo o sangue dos inocentes, Dadá”*. [E na crença de que Deus estaria maltratando-os, desafia-o:] *“Vai leva, leva tudo quanto é filho meu. O primeiro foi pro pai, o segundo pro filho e o terceiro é pro espírito santo”*. [E acreditando que as três pessoas da santíssima trindade já receberam seus filhos como oferenda, ordena a Dadá que não tenha mais filho:] *“Tranca tua barriga Dadá, não tenha mais cria mulher”*. E se sentencia: *“Deus pôs nós no mundo foi pra viver a vida de dor e de solidão”*. [Por fim, não vendo mais motivos para continuar crendo em Deus, reza o Creio em Deus Pai negando:] *“Não creio em Deus pai, que não é todo poderoso, não criou nem o céu, nem a terra. Não creio em Jesus Cristo, não é seu filho único, não foi concebido nem por obra, nem por graça de espírito santo nenhum, não foi nascido da Virgem Maria, nem padeceu sob o poder de Pôncio Pilatos. Não foi crucificado, num foi morto, nem sepultado, não desceu aos infernos, não ressuscitou ao terceiro dia, não subiu aos céus e não está sentado a direita de Deus pai de onde não há de vir a julgar nem os vivos, nem os mortos. Não creio no espírito santo. Não creio na igreja católica, que não é santa. Não creio na remissão dos pecados, nem na comunhão dos santos, nem na vida eterna. Amém!”*. (1:13':43”)

Enquanto passa por esse batismo às avessas, arranca o rosário que trazia no pescoço. Esta talvez seja a cena de maior valor simbólico do filme, porque mesmo que anteriormente o cangaceiro tenha sido mostrado como mais um devoto, aqui ele se revela totalmente independente, capaz de quebrar

os vínculos com as crenças e até mesmo com Deus. Ele se mostra livre quando se revolta ao que julga ser um castigo exacerbado. Nesse trecho, o cineasta mostra um guerreiro de independência sem limites. Ao negar Deus ele está se impondo sobre todo e qualquer mando.<sup>101</sup>

Logo em seguida, um soldado que havia enlouquecido e se desgarrado da volante chega até Corisco implorando por água. Indiferente ao sofrimento do outro e com sede de vingar as desgraças que lhe estão acontecendo, o cangaceiro mata o soldado. Ele está descontrolado, consumido pela raiva, Deus levava seu primeiro filho para o Pai, o segundo para o Filho e agora, o terceiro para o Espírito Santo. Ele estava inconformado com o sofrimento que Deus tinha legado a ele. Tudo isto só contribuía para tornar cada vez mais violento seu comportamento. Dadá, transtornada, parece nem perceber o que está acontecendo ao seu redor e com uma voz cansada e sofrida canta baixinho uma canção de ninar, como uma despedida, um último acalanto para o filho morto.

A revolta de Corisco contra Deus se dá justamente pela forte crença e religiosidade que os cangaceiros alimentavam. Sendo assim, todo acontecimento era bondade ou maldade dos céus. A morte do filho e as demais desgraças eram, para Corisco, Deus que não “*sabia mais dar piedade*”. A bondade e a inocência, freqüentemente postas como características próprias do homem sertanejo, não podiam ter espelho naquele cangaceiro consumido pelo ódio e dominado pela vontade de violência. Aqui vemos um homem ambíguo, abandonando a simplicidade que se diz ser inerente aos do seu meio, inserindo-se num universo abalado por muitos outros, tornando-se cheio de encruzilhadas que não se decifram em caracterizações lineares.

Quando Rosenberg Cariry fala deste personagem, diz que o criou como um Arquétipo<sup>102</sup> universal, presente em diferentes culturas, épocas e

<sup>101</sup> O próprio Lampião declarava ser devoto do Padre Cícero, a quem muito respeitava e pedia a benção, e este, por sua vez, abençoava-o. Hobsbawm quando fala que o nordeste brasileiro era uma região clássica dos cangaceiros, lembra que era também a dos santos, os líderes messiânicos. Afirma que “*ambos os fenômenos floresceram juntos, mas os santos eram maiores*”, e defende isto baseado nos relatos da devoção de Lampião ao “Padim Ciço”.

<sup>102</sup> Sem querer trazer uma discussão rigorosa sobre este conceito, é salutar que indiquemos que a compreensão que temos de arquétipo passa pelos estudos junguianos, que o vêem como um instinto exposto por uma imagem capaz de assimilar as possibilidades da imaginação do espaço e tempo que o recria. No entanto, importa deixar claro que o arquétipo é a-histórico, à medida que nele não podemos identificar o *ethos*, o seu particular;

lugares.<sup>103</sup> É claro que a categoria de arquétipo pode ser usada livremente pelo cineasta porque ele trabalha no campo das artes. Uma vez que este conceito é desprovido de historicidade, não podemos delegar a ele o sentido da experiência dentro de um contexto.

O cerco aos cangaceiros está cada vez mais fechado: o governo reforçando as forças policiais e o cangaço perdendo cada vez mais homens. O país estava se modernizando, o cangaço se tornava inconveniente às novas mudanças. Cangaceirismo significava atraso e desordem. Era preciso ser extinto. Daí, os cangaceiros não eliminados pelas volantes foram presos e depois anistiados.<sup>104</sup> Não deveria sobreviver do movimento do cangaço nada que pudesse vir a se tornar foco de resistência. Por esta razão, tentou-se matar até as lembranças dessa suposta fonte de rebeldia – eis o porquê de as áreas artísticas e do conhecimento passarem a falar dos cangaceiros como que fazendo parte de um remoto passado.

Já Cariry – décadas depois – presentifica esta lembrança, sobretudo nas obras que não têm como abordagem principal o cangaço, quando ele nos remete a esses personagens históricos através das vontades dos personagens da trama que enxergam no movimento do cangaço uma eterna fonte de revitalização da força transformadora para os que vivem sob alguma forma de desvantagem social, política e econômico. O exemplo mais contundente deste resgate encontra-se no filme *A Saga do Guerreiro Alumioso*, quando Genésio vai ao passado buscar a força dos líderes cangaceiros para enfrentar os problemas do seu presente.

Essa força, que na maioria das vezes é desencadeada pela vontade de vingança, aflora de forma descontrolada em Corisco, quando soube do fim dos companheiros – Lampião, Maria Bonita e mais nove cangaceiros do bando,

---

o que torna impossível atribuir-lhe historicidade. O arquétipo “é a imagem que representa o sentido do instinto, ou seja, nos arquétipos, a qualidade psíquica dos fenômenos se expressa”. A palavra arquétipos nos remete a protótipo, mas é muito mais amplo que isso, pois é um modelo transformado pela experiência “que permite ao homem, pesado como ser cultural, a vivência de situações sempre novas, imprevisíveis e criadoras”. Compreendemos que Cariry diz ser o cangaceiro um Arquétipo Universal, vivente em muitas épocas e lugares, carregado de simbologias acerca da bravura, provavelmente porque “na construção junguiana os arquétipos são a base sobre a qual se erigem as culturas – uma multiplicidade de culturas”. MARONI, Amnérís. *Jung: individuação e coletividade*. São Paulo: Moderna, 1998, pp. 31-36.

<sup>103</sup> Entrevista cedida por Rosemberg Cariry a Iza L. Mendes Regis em 02.07.1999.

<sup>104</sup> QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *História do Cangaço*. Op. Cit., p. 64.

vitimados em 28 de julho de 1938. As volantes responsáveis pelas mortes tiveram também o cuidado de cortar as cabeças de suas vítimas, para exibi-las como troféu. Ele queria a todo custo vingar-se dos culpados, queria também onze cabeças. Ouvindo boatos de quem seria o traidor de Lampião, foi cumprir a promessa que fizera: achar os culpados e cortar suas cabeças, como estes fizeram com os cangaceiros. Chegando a casa do suposto traidor, Corisco decapita os primeiros que vê em sua frente, sendo contido apenas quando Dadá o impede de matar também as crianças.

O grupo já não mais existia, já eram somente eles dois. A contadora de histórias que faz os arremates da trama declara:

*Corisco derramou sangue inocente perdido nas trevas da vingança, quebrou o pacto com São Jorge e aí então Deus abandonou o capitão Corisco, não encontrou mais serventia para o seu ódio. Durante quatro anos<sup>105</sup> Corisco e Dadá vagaram pelo sertão feito assombração tentando manter acesa a chama do cangaço. (1:28':17")*

Caminham rumo a um lugar mais pacífico, não mais estão vestidos de cangaceiros. No momento em que eles parecem vulneráveis, as indumentárias que eram – e que através das outras obras do autor vimos que para ele ainda são – vistas como símbolo de fortaleza desaparecem do figurino. Muito embora isso tenha acontecido para que eles pudessem passar despercebidos pelo sertão, fica-nos a hipótese de que o diretor prefere não associar a figura do cangaceiro a uma situação de impotência, ou ainda, talvez seja esse um registro do momento de inflexão do movimento do cangaço, sugerindo que este poderia não ser realmente a melhor resposta para os problemas que o sertão enfrenta.

Na cena que antecede a seqüência da captura dos dois últimos grandes representantes do cangaço, Dadá acaricia o cabelo de Corisco e comenta como eram bonitos quando compridos. Com um tom de voz seco, ele diz que seu nome é Cristino Gomes da Silva Cleto, Corisco morreu. O cangaceiro Corisco, da forma como se acostumou a identificar – valente, forte e lutador – não aparecia mais na tela. O personagem perdera a postura imponente do início do filme, perdera a força inerente ao homem do cangaço,

<sup>105</sup> Esta informação está equivocada – Lampião morreu em 1938 e Corisco, em 1940. Portanto este último teria sido perseguido pelas volantes, depois da morte de Lampião, dois anos, e não quatro, como diz o filme.

sendo agora “apenas” um sertanejo que sofria na paisagem do sertão. A única coisa que ainda o identificava com o cangaço era a incansável perseguição das volantes.

A volante de Zé Rufino cerca a casa em que eles estão descansando, e o Tenente ordena que se entreguem. Cristino ainda reage, responde que é homem e quem se entrega é boi. Agride verbalmente Zé Rufino. Este já com ar de vitória, diz ter vindo buscar a cabeça de Corisco. Cristino o desafia reafirmando que não se entrega e, retomando a crença que antes havia negado, diz que só se entrega nas mãos de Deus. (*Ver foto 5*)

Cristino, ou Corisco – como o personagem volta a agir – morre. A última cena é um cortejo à morte de Corisco, ou até mesmo a morte do cangaço. Zé Rufino conseguira enfim o que tanto buscara: matar o ‘diabo louro’. Tinha vencido. Não fica claro, no filme ou nas demais fontes, porque Dadá foi poupada, já que outras damas do cangaço, como Maria Bonita por exemplo, tiveram o mesmo fim que seus companheiros. A explicação mais plausível talvez seja o fato de as volantes considerarem que Corisco era de fato o único sobrevivente do cangaço independente, uma vez que ele foi o último grande líder, apesar de já estar sem bando. Sendo assim, sua mulher não representaria uma ameaça, o que não quer dizer que houve uma preocupação em deixá-la viva.

Soldados e penitentes seguem ao lado de um carro de boi onde está Dadá cheia de sofrimento, segurando em seu colo o corpo do Capitão Corisco. Nesta última imagem, o cineasta revela mais uma vez como deseja que sejam vistos estes personagens: Dadá como aquela que ampara, que protege, que sofre e que ama; Corisco como o guerreiro que morre lutando. Esta última cena é também uma alusão a “Pietà” de Michelangelo – Dadá como modelo universal de mãe; como “a imagem de Cristo morto e a angustiosa tragédia da virgem mãe que, com o corpo sobre os seus braços, em seu colo, expressa sua profunda dor”.<sup>106</sup>

Além de refazer a união do cangaço com a fé, o diretor faz questão de dar a Corisco e Dadá um lugar privilegiado na história do país, a partir de uma história que é um misto de amor e de luta. Desta forma, no final do filme, um

<sup>106</sup> *História Geral da Arte*. Escultura II. Editora Del Prado, p. 63.

leiteiro semelhante aos do início afirma: *"Dadá e Corisco viraram lenda no coração do povo brasileiro"*(1:40':17"). E ainda não abandonando sua característica de usar a música para falar a moral das histórias que conta, acompanha os créditos finais a segunda parte da música cantada no prólogo.

*"Corisco punhal de prata / Risca a terra, rasga o céu / Quebra pedra a terra treme / No furor do seu tropéu / Justiça feito estrela / Alumando o chapéu.*

*A sina de todo homem / É luta e rebelião / Construir com o seu sangue / Um caminho sobre o chão / Morre o homem fica a lenda / Na memória do sertão."*

Quando traz para as tela a história de vida e morte de Cristino Gomes da Silva Cleto/o Diabo Louro/Corisco, Rosemberg Cariry registra em película e leva a memória do cangaço para o tempo em que atua, imprimindo, assim, uma condição de herói e mito a esse personagem.

Mesmo tendo clareza do caráter ficcional que possui este filme, não podemos esquecer que estes personagens existiram e fizeram parte da nossa história, mais detidamente, da história do Nordeste. Devemos, todavia, ficar atentos para o fato de que quando Rosemberg Cariry traz os cangaceiros para figurar numa produção cinematográfica quase sessenta anos depois de o movimento ter sido extinto, esta obra atravessa a função de registro para abranger uma condição de construtora. As representações de cangaceiros postas nesse filme, como podemos ver nesta análise, servem às interpretações feitas pelo diretor acerca dos acontecimentos históricos. Destarte, os cangaceiros que vimos na tela, é lógico, não é o Corisco ou Lampião que morreram há mais de cinquenta anos, mas são suas forças enquanto líderes que impregnam toda a narrativa fílmica. O Corisco que sofre mais do que o que faz sofrer é sobretudo o Corisco que sabe enfrentar toda a força contrária à sua sobrevivência.

Foi seguindo esta mesma linha de resgate que dez anos antes de produzir *Corisco e Dadá* Rosemberg Cariry realizara seu primeiro longa-metragem sobre uma outra história de liderança ocorrida no interior nordestino. Uma história que em seu tempo, década de 30, teve como personagem mais importante o Beato José Lourenço. Porém, no filme de Cariry é a luta pela sobrevivência que ganha o papel principal.



## 2.2. O Movimento Messiânico.

Outro movimento presente nos filmes de Rosemberg Cariry é o movimento messiânico, que aparece atrelado aos costumes do povo sertanejo, detentor de uma forte crença religiosa. A obra de Rosemberg Cariry que enfoca com mais presença a religiosidade do povo camponês é o documentário *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto*, que conta a história da construção e destruição da comunidade que dá nome ao filme. Na busca de construir uma memória fílmica da estruturação (por volta de 1926), da destruição do sítio Caldeirão (1936/1937) e da força da liderança do Beato José Lourenço, o cineasta traz – do passado para o presente, cenário do fazer artístico e pretensamente histórico – a paz, a coragem e a obstinação para fazerem parte do universo comportamental do homem do sertão.

O Caldeirão foi uma comunidade situada na região do Cariri,<sup>107</sup> formada por pessoas simples, com pretensões de trabalhar para alimentar o corpo e rezar para alimentar a alma, lideradas por um homem que tinha esta mesma origem e fins: o Beato José Lourenço.

No entanto, a forma de organização da comunidade não agradou a alguns grupos de políticos e latifundiários da região, que sentiram falta da mão-de-obra barata que se desviava para o sítio, onde a sobrevivência era garantida; o que veio a provocar a destruição dessa localidade e a morte de muitos dos seus moradores.<sup>108</sup> Lembremos que padre Cícero, mesmo sendo protetor do Beato José Lourenço, não impediu que os ataques acontecessem, o que poderia assegurar que sua força era puramente religiosa, e não política,

<sup>107</sup> Antes de organizar a comunidade no sítio Caldeirão, na década de 30, o Beato José Lourenço já tinha se estabelecido com seu grupo de seguidores no sítio Baixa D'Aantas, história também contada no documentário. Porém, o Caldeirão é mencionado com mais frequência pela historiografia pelo fato de ter sido destruído pela força do Estado, com a ajuda do clero e dos latifundiários da região. Ver: HOLANDA, Firmino. "Nos Tempos do Caldeirão". In *Nação Cariri*. 9: 15-21. 1993. Esse historiador faz uso, na escrita desse artigo, das mais importantes obras historiográficas que se propuseram a tratar do assunto; obras essas também utilizadas para a composição deste trabalho.

<sup>108</sup> HOLANDA, Firmino. *Nos Tempos do Caldeirão*. Nação Cariri. 9: 15-21. 1993. Firmino Holanda é historiador e contribuiu para a pesquisa historiográfica sobre a comunidade do Caldeirão na realização do documentário "O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto". Nesse artigo, cita depoimentos e reportagens de jornais que não foram inseridas no roteiro do filme, além de fazer uma reflexão sobre o episódio do Caldeirão, dialogando com as transformações que ocorriam no período, no cenário político brasileiro.

como querem alguns. Contudo, não se registra nos depoimentos nem nas fontes bibliográficas que ele tivesse feito qualquer tipo de intervenção a favor dos seguidores do Beato José Lourenço.<sup>109</sup>

Apesar de a comunidade do Caldeirão da Santa Cruz do Deserto ter um princípio aglutinador notadamente religioso, foi o conflito desencadeado entre o poder local – forças políticas, a Igreja, as Forças Armadas do Estado – e os camponeses que deu o mote do documentário.

Ainda assim, essa obra pode ser lida como sendo, dentre os filmes de Cariry, a que se centraliza no messianismo. Mas, assim como os outros temas enfocados pelas obras, este não é o único que remete a esta questão. Os demais filmes também sinalizam para ela, mesmo que de uma forma mais incipiente. Contudo, *O Caldeirão* é que norteará a discussão do messianismo, apontado pelo autor como uma forma de libertação do povo a partir de sua própria força – firmada na sua fé.

E é exatamente essa situação de conflito, a qual já havia me referido anteriormente, que serve de alavanca para sustentar a tese central do filme exposta pelo seu autor: a de que no sertão não há um relacionamento de subordinação dos homens sertanejos à fé, no sentido de que não é a sua vida posta a serviço da fé, mas a fé como instrumento para o alcance de uma vida com “fatura”, “organização” e “trabalho”, elementos que podem ser vistos como palavras que guiam a narrativa deste documento fílmico.

Antes mesmo do créditos iniciais, a primeira cena do filme traz a cabeça de um boi, desencouraçada recentemente. A câmara aproxima-se e pára num *plano de detalhe*, no olho morto do animal, como que nos chamando a atenção para olharmos de perto a morte. Na cena seguinte, um grupo folclórico entra no Museu Histórico do Ceará dançando o bumba-meu-boi. As imagens passeiam entre os brincantes e os objetos que compõem o acervo do museu – objetos de uso pessoal do beato e instrumentos de trabalho da comunidade do Caldeirão. Um *primeiro plano* nos rostos de alguns brincantes destaca a face do sertanejo que se fará presente nas outras cenas do filme. A

---

<sup>109</sup> Não há, entre os autores estudados, um consenso sobre a força política exercida por padre Cícero. Enquanto uns, como Ralph De La Cava, defendem que Floro Bartholomeu era tão-somente seu braço na câmara dos deputados, outros, como Lutigarde Oliveira, afirmam ser o padre Cícero manipulado pelas vontades políticas de Floro Bartholomeu, servindo de elo entre este e o povo.

música, guia da cena, pede uma explicação no seguinte trecho: *“o sol entra pela porta / E a lua pela janela / Eu espero uma resposta / Eu não saio daqui sem ela”*. Nesta cena, a música serve para dizer a ação do filme; o presente quer respostas para o que aconteceu no passado, e o povo, representado pelo folclore popular, vai ao museu – lugar de memória do passado, onde predomina a história oficial, construída pelos segmentos do poder que detêm o controle sobre as informações e registro da história – vai buscar a história, compreender-se enquanto parte dela. Assim o diretor revela um descontentamento com a história que sobrevivera sobre o Caldeirão e coloca o povo em busca de respostas.

Depois de mostrar o lugar da memória – museu, o espaço imóvel onde predomina o passado – o cineasta traz a história, na qual predomina o presente, que é o referencial de onde parte a memória, que assim como o cinema é um espaço móvel, passivo de interpretações.

Pendurada numa parede surge uma foto do historiador cearense Capistrano de Abreu de quem o locutor<sup>110</sup> cita uma frase: *“a mim preocupa o povo, há três séculos capado e recapado, sangrado e ressangrado”* (2':20”), fundamentando historicamente a argumentação do autor do filme. Esta passagem reafirma a pretensão de Cariry em reescrever a história, ou uma certa intenção histórica, contrapondo-se à interpretação que predomina.

Estamos ainda nas cenas que antecedem os créditos iniciais, mas o autor já revela aqui a mensagem que vai percorrer todo o filme: a idéia de que o povo simples é podado nas suas ações e é injustiçado ao longo de toda sua história.

Aparecem os créditos, dentro dos desenhos de Audifax Rios, enquanto uma música, cantada por uma voz suave de mulher, conta a vida simples e ordeira da comunidade liderada pelo beato:

*“Na nação do Cariri / No Nordeste brasileiro / Viveu um povo forte / Fulô de amor primeiro / Ladainha noite adentro / Semente na roça do dia / Sobretudo a igualdade / Estrela que mais luzia / O beato Zé Lourenço / Ensinava a esse povo / Ser livre como um anum / Tudo que as roças pariam / E que os braços produziam / Pertenciam ao bem comum.”* (2':40”)

<sup>110</sup> Chamarei novamente de locutor o dono da voz que traz as explicações da história narrada, porque este é tão-somente o leitor do texto que expressa as interpretações históricas dos autores das produções cinematográficas, estes sim, os narradores da história.

Vemos nos desenhos de Audifax Rios que acompanham os créditos de abertura mãos dadas erguidas, como que formando um símbolo de união e luta, ou frases como “terra e pão”, uma forma de reivindicação. Nestas representações, já se pode ter um indício de como o realizador da obra compreendia e pretendia mostrar as relações que se estabeleceram na comunidade do Caldeirão da Santa Cruz do Deserto, reforçado pela letra da música que descreve uma comunidade de ordem, trabalho e fé.

O simbolismo volta à tela: o boi do folclore passeia nas areias da praia, aludindo, talvez, a profecia que mencionamos anteriormente: “*o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão*”; seguem imagens de gente do povo, de romeiros. É esse povo que o autor quer mostrar – sua fé, sua simplicidade, sua força e seu sofrimento. Vê-se isto nos rostos que são destacados na multidão.

O locutor fala das injustiças que o povo sofre e da luta por ele travada desde longas datas, desde o tempo das sesmarias<sup>111</sup>. Aqui, o texto falado sinaliza para uma outra questão abordada no filme: a má distribuição de terra, a necessidade da reforma agrária:

*“Desde as sesmarias o latifúndio divide o Nordeste entre senhores e miseráveis, mas já o povo pobre agitava-se em levantes.*

*Beatos e cangaceiros lideravam as massas oprimidas contra a infelicidade e a fome.*

*Caminhões atravessavam latifúndios, engolindo estradas e recolhendo pobreza, até chegar ao Juazeiro do Norte, santuário do padrinho Cícero Romão Batista, no verde vale do Cariri cearense.*

*Aqui tem encontro marcado o deserdado povo em festa de romaria, congresso de dor e de alegria.” (4:43”)*

Note-se que nesta fala temos, sem maiores explicações, uma passagem de um tempo a outro. O primeiro parágrafo fala da época das sesmarias, o segundo se reporta à época em que ainda existiam cangaceiros, e os dois últimos estão se referindo ao presente, às peregrinações feitas a Juazeiro do Norte para louvar a imagem de Padre Cícero. É-nos transmitida aqui a idéia de um “tempo longo”, de permanência somente quebrada pelas

<sup>111</sup> No filme, as sesmarias são postas como um primeiro germe da má distribuição de terra no Brasil, e consequentemente no Nordeste, o que desembocaria nos grandes latifúndios hoje existentes, porque ensejara “a apropriação da terra em largas porções, transformando um deserto no domínio de uma rala população, fez proliferar o dependente agrícola, o colono de terras aforadas e arrendadas.” FAORO, Raymundo. Os Donos do Poder: formação do patronato político brasileiro. Vol. 1, 10ª ed. São Paulo: Globo; Publifolha, 2000, p. 140-152.

práticas de uma fé messiânica. Nesse caso é a religiosidade, na prática popular, que “cria” uma historicidade para o viver do sertão.

É dito ainda, neste mesmo texto, que

*“A falta de democracia no país, a manipulação alienadora e a desumana exploração financeira, retiraram das romarias a expressão de rebeldia popular. Move-se impiedosa a indústria da fé e da miséria.”  
(5:46”)*

E é justamente a partir desta idéia que o autor justifica a afirmativa de que *“Beatos e cangaceiros lideravam as massas oprimidas contra a infelicidade e a fome”*, na idéia de que este movimento religioso tinha *“uma expressão de rebeldia popular”*.

Como já havia mencionado na análise do filme *Corisco e Dadá*, o autor destas obras cinematográficas deixa em seus filmes fluir sinais claros de que considera o movimento do cangaço e o movimento messiânico formas de resistência das camadas menos favorecidas economicamente, ante o descaso ou exploração dos segmentos oficiais: Governo, Forças Armadas e a Igreja, sem implicar, é claro, a fé que alimentam<sup>112</sup>.

Depois de justificar a escolha de Juazeiro pelos romeiros, falando da chegada do Padre Cícero à região, sua atuação junto aos pobres, a preocupação que ele tivera com os miseráveis durante a seca de 1888, e a “recompensa” recebida pelo povo, quando em 1889, Deus “anuncia”, através do suposto milagre da hóstia que virara sangue na boca da Beata Maria de Araújo, uma resposta às suas súplicas, aviso de um tempo de *“fartura e de bem-aventuranças”*. A partir daí, *“Juazeiro torna-se a terra prometida”*. Aqui, mais uma vez, existe um esforço de historicidade na demarcação de um “tempo longo”, marcado pela prática religiosa como prática de resistência.

A Igreja romana, não reconhecendo o milagre, suspende as ordens do Padre Cícero, afasta a beata da cidade e ameaça excomungar o povo. *“Os senhores da lei e da teologia perseguem o que chamam de fanatismo. Em resposta, os camponeses se unem, elegem Padre Cícero seu messias e*

<sup>112</sup> Alfredo Macedo Gomes defende ser a religiosidade uma forma de força em que os sertanejos depositam suas esperanças. Deus é a figura central de suas crenças e não a Igreja enquanto instituição. “Tem-se assim um Deus, figura central dominadora, nesse imaginário religioso, que funda a esperança, funda a coragem de viver e recobre a noção de justiça e de verdade em pilares rígidos e inflexíveis, balizadores da vida em sociedade”. GOMES, Alfredo Macedo. *O Imaginário Social da Seca e suas Implicações para a Mudança Social*. Recife, 1995, p. 164. Mimeo.

*Juazeiro a nova Jerusalém*” . Depois de mostrar os túmulos do padre e da beata, insere o Beato José Lourenço na História:

*“...no cemitério do socorro existe um túmulo bem cuidado, nele está enterrado o Beato José Lourenço.*

*Seus admiradores aparecem aos poucos, silenciosos, assustados, sentem-se homens perseguidos.*

*Aqui começa nosso resgate, a busca da memória amordaçada a história do Caldeirão da Santa Cruz do Deserto. A história de uma irmandade popular que ousou construir uma sociedade mais justa.”*  
(9':25")

A partir daqui começam a falar também os depoentes, como se o diretor quisesse mostrar a história sendo resgatada a partir de um outro lugar social. Os primeiros relatos, seguindo a lógica temporal da narrativa, falam da chegada do beato em Juazeiro e de seu encontro com o Padre Cícero, o qual, segundo os depoimentos, já estava à espera do beato para ajudá-lo na sua missão de amparar os camponeses pobres. Mais uma vez as ações desses líderes do povo, religiosos ou não, são postas por eles mesmos como sendo sua tarefa na terra, um mandado divino que os coloca numa condição de enviados dos céus.

Ainda segundo os depoentes, depois de ter aconselhado ao Beato José Lourenço um tempo de reclusão, Padre Cícero o encaminha para o sítio de Baixa D'Anta, onde se organiza sob a liderança do Beato uma comunidade de romeiros, voltada ao trabalho e à oração. Esta propriedade pertencia a um coronel da região, e foi cedida aos romeiros em regime de arrendamento. Depois de os arrendadores terem tomado de volta suas terras, o Beato refaz no Sítio Caldeirão uma nova estrutura de sobrevivência, junto aos camponeses que o seguiam. O Caldeirão era de propriedade do Padre Cícero, que em testamento deixava estas terras como herança aos padres salesianos, o que vem fazer com que, depois da morte do dono titular, os romeiros sejam, mais uma vez, expulsos do arraial por eles construído.

Os depoentes falam também do Floro Bartholomeu<sup>113</sup>, que, segundo eles, perseguiu o Beato.<sup>114</sup>

<sup>113</sup> “Floro era um médico baiano que chegou a Juazeiro no ano de 1908, atraído pela possível exploração da mina de cobre do Coxá. Em síntese, este médico acaba se tornando um importante político da região, graças ao apoio do Padre Cícero. (...) Floro ganha progressivamente um grande prestígio político: é eleito deputado estadual e posteriormente federal.” RAMOS, Francisco Régis Lopes. *Caldeirão*. Fortaleza: Eduece, 1991, p. 49.

<sup>114</sup> Sobre a situação de conflito entre o Floro Bartholomeu e o Beato, surge uma questão intrigante: se o Beato era “gente” de padre Cícero, e este tinha os mesmos interesses

Floro Bartholomeu é um personagem muito importante na história do Juazeiro e do Ceará. Enquanto líder político da cidade, foi responsável por sua emancipação em 1911. No entanto, preocupado em mostrar para as outras regiões que o Cariri era civilizado e que não havia procedência a acusação de ser um antro de fanáticos, provocou – não sendo o único responsável – a desagregação da comunidade do sítio Baixa D’Anta, que o Beato abandona em 1926, indo se estabelecer com seus seguidores no sítio pertencente ao padre Cícero conhecido como o Caldeirão da Santa Cruz do Deserto, e “*em nome da civilização promete por fim ao que chamam de barbárie*”. (4’:40’’)

O primeiro motivo aparente das perseguições de Floro Bartolomeu ao Beato foi a notícia de que os romeiros, ainda no sítio Baixa D’Anta, entre 1921 e 1923, estavam adorando um boi de nome Mansinho,<sup>115</sup> como se este fosse santo e capaz de fazer curas milagrosas. O episódio em que o Floro Bartolomeu manda matar o boi Mansinho é relatado e comentado por mais de um depoente, além de ser fortemente narrado pelas imagens.

Talvez por conta desse episódio possamos dizer que a escolha do boi, e não de outro animal, para dar início ao filmes tenha uma explicação plausível. Começemos por explicar o fato narrado no filme por um depoente. O beato José Lourenço certa vez recebera do Pe. Cícero um boi de raça Zebu, que o reverendo tinha ganhado de presente do industrial Delmiro Gouveia. Como não dispunha de ambiente para os cuidados do animal, pediu ao beato que o levasse para o sítio de Baixa D’Anta. Por ser um animal muito manso, ao boi deram o nome de Mansinho.

---

políticos que o Floro Bartholomeu, inclusive trabalhavam juntos enquanto políticos, por que o padre não intercedia pelo Beato? No filme, os depoentes dizem que Floro Bartholomeu soltou o Beato a pedido do padre. No entanto, a historiografia consultada não chega a um consenso sobre as relações entre o padre Cícero e Floro Bartholomeu, no sentido de quem exercia influência sobre quem. Ver: Ralph De La Cava, Luitgarde Oliveira, Régis Lopes e outros autores presentes nas referências bibliográficas deste trabalho.

<sup>115</sup> CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global, 2001, p. 72. Neste livro, Câmara Cascudo fala do boi Mansinho no verbete *Boi-santo*, afirmando, inclusive, que o beato José Lourenço “convenceu-se de que o espírito do seu padrinho Padre Cícero podia, vez por outra, atuar no corpo do zebu e dedicou ao animal inteira devoção. Foi o primeiro crente do boi-santo. Com o passar dos anos, o culto espalhou-se, as romarias apareceram e Mansinho virou *boi Ápis*.” Quanto a ser o boi Mansinho uma representação do *boi Ápis*, também fazem este relato autores como Rui Facó, Maria Isaura Pereira de Queiroz e Luitgarde Oliveira. O *boi Ápis* era um touro negro sagrado que tinha entre os chifres a mancha do disco solar, adorado na região egípcia de Mênfis, acreditava-se ser o boi uma reencarnação do deus Plah, a mais importante entidade menfita.

Além de os depoentes argumentarem sobre a não-necessidade de se matar o boi, eles relatam a crueldade com que Floro Bartolomeu cometeu tal ato. Fala seu Henrique F. da Silva.<sup>116</sup> (Ver foto 6)

*“Aí denunciario, denunciario a Dr Floro que a urina do boi servia de arrelíquia e obrava milagre. Aí Dr Floro botou nele. Ele aguardou-se no mato. Defendia o exército e a força caçando, caçando, caçando, caçando, tudo no mato. Aí meu padim Zé Lourenço disse: - Olha mas isto sim! Se é de morrer um exército morra um. Aí ele entrou pra dentro, vestiu uma veste de vaqueiro, gibão, perneira, guarda peito, chapéu quebrado aqui assim, passaro a perna no cavalo de Baixa D’Anta pra aqui foi assim, ...!*

*Chegou o Dr. Floro tava sentado, meu padim falou pra ele: - Pronto Dr. Floro, aqui estou. Ele era um rapaz fanhoso, um rapaz novo solteiro. – Com quem eu to falando? – O sr. tá falando com o beato Zé Lourenço de Baixa D’anta, preto, baixo, ..., diante de vossa presença.*

*Ele ginitiu na cadeira e tal e coisa. – Rapaz você ta e é preso. Home ajeite duas praça e leve esse home e bote na cadeia.*

*Quando foi no outro dia Dr. Floro passeou o boi na frente da cadeia, pra meu padim vê o boi, que ele ia matar o boi, pra comer do boi. Que o boi disse que obrava milagre, e era relíquia. – Pra você comer do boi.*

*Matou o boi que quando o boi caiu foi de joei assim, as lágrimas caía era de bico, as lágrimas do boi, deu um gemido tão grande e as lágrimas caindo.” (17’:18’)*

Completa seu Luis Maia:

*“Com relação ao boi Mansinho, o boi santo, me confessou o beato Zé Lourenço que nunca acreditou que o boi obrasse milagre. – Esta infame história do boi que fazia milagre foi uma mentira que inventaram contra eu e meu padim Cícero.” (19’:23’)*

Para dar ênfase à morte do boi Mansinho, o autor une o primeiro destes depoimentos à sangria de uma rês num matadouro e à morte do “boi de Mateus” do bumba-meu-boi,<sup>117</sup> dança de folclore das cena iniciais (Ver foto 7). Esta última é talvez a mais significativa, pois esse boi ressuscita pela força da evocação de Mateus, volta para a alegria dos brincantes e a continuação da festa. O boi Mansinho, é claro, não ressuscitaria, mas o que o autor quer que leiamos não é isto, e sim que o espírito da fé não morreria, mesmo que fosse a intenção de Floro Bartolomeu, o povo da comunidade mantinha vivas suas

<sup>116</sup> Sr. Henrique Ferreira da Silva – remanescente do Caldeirão, zelador do túmulo do beato.

<sup>117</sup> CASCUDO, Luis da Câmara. Op. Cit. p. 80. “Bumba-meu-boi: no Brasil este folguedo teve origem no ciclo econômico do gado, sendo produto de tríplice miscigenação, com influência indígena, do negro escravo e do português. O enredo desse folguedo apresenta uma série de variantes. Uma delas é narrada como fato acontecido: Caterina ou Catarina, mulher do escravo Pai Francisco, solicita que lhe tragam uma língua de boi, para satisfazer seu desejo de mulher grávida. Para atendê-la, Pai Francisco rouba um boi de seu patrão, dono da fazenda, e tão logo inicia a matança é descoberto. Sendo aquele um o boi predileto do patrão, a fazenda toda se mobiliza para ‘salva’ e ressuscitar o animal.”



práticas e sua devoção ao beato. É este o fator principal que o cineasta pretende registrar, que os líderes do povo serão sempre referências para este, não morrerão nem eles, nem sua fé. Neste ponto, novamente o autor traz uma identidade do povo do sertão: um povo que é rendido pelo hábito da fé<sup>118</sup> e faz uso da memória para preservar no presente os líderes do passado, ou talvez esses nunca tenham sido tão postos como líderes quanto no presente. A leitura que se faz no final é de que esses eram os verdadeiros líderes do povo. Líderes que para as instituições são bandidos, mas que são nesta obra postos como heróis de origem sertaneja, o que com certeza contribui para a identificação do povo. Não que tenham um programa de organização para o povo, mas ao buscarem para si a liberdade/sobrevivência, abrem caminho para seguidores.<sup>119</sup> Em contrapartida, reafirma-se a condição dos representantes do poder institucionalizado, enquanto opositores das vontades e anseios do povo que governam.

Os boatos que se criaram em torno do boi serviram de argumento a Floro Bartolomeu para mandar matar o animal<sup>120</sup>. Diziam que na comunidade adoravam o boi e que sua urina fazia curas. Os depoentes, porém, negam essa história e dizem que o Floro queria acabar com a comunidade e com a liderança do beato, a quem já tinha mandado prender anteriormente. O filme traz no depoimento do estudioso Eduardo Honaert, a sentença que se fez ao matar o boi, *“quando se mata o boi, mata simbolicamente todo projeto popular”*. O boi era um símbolo da dignidade do Caldeirão, *“de sua identidade como comunidade nova”*. Matá-lo era um modo de as autoridades atingirem a comunidade. Além do quê, era interesse de Floro Bartolomeu mostrar que o Juazeiro era uma cidade civilizada; a adoração a um animal como se esse fosse milagroso seria atestar o atraso dos juazeirenses.

<sup>118</sup> Sobre a grande religiosidade dos sertanejos declara Euclides da Cunha: “Está na fase religiosa de um monoteísmo incompreendido, eivado de misticismo extravagante, em que rebate o fetichismo do índio e do africano. É o homem primitivo, audacioso e forte, mas ao mesmo tempo crédulo, deixando-se facilmente arrebatar pelas superstições mais absurdas.(...). A sua religião é como ele mestiça”. CUNHA, Euclides da. Op. Cit., p. 76.

<sup>119</sup> HOBBSAWM, Eric J. Op. Cit., pp. 18-24.

<sup>120</sup> RAMOS, Francisco Régis Lopes. Op. Cit., pp. 50-51. O historiador defende que a intenção do Floro era mesmo fazer cessarem as críticas que caíam sobre Juazeiro, de que era uma cidade atrasada e repleta de “fanáticos”, mas o próprio Floro sabia que a adoração do boi não passava de boatos.

Mais uma vez as autoridades são postas na obra de Rosemberg Cariry como tendo seus interesses contrários aos interesses do povo. O diretor traz depoimentos dos camponeses lastimosos pelo fato de o boi ter sido morto, desmentindo os boatos de que o ruminante era visto pela comunidade como sacossanto, justificando que o zelo que os moradores tinham para com ele era devido ser um animal muito bonito; os motivos pelos quais o boi recebia tantos cuidados iam desde o fato de ter sido um presente dado a Padre Cícero, até o de ser da raça Zebu – pouco comum na região, o que o transformava num excelente reprodutor – contribuindo para a prosperidade do sítio. Isto é, o animal, que era um touro e não um boi, tinha ainda uma função utilitária para os camponeses.<sup>121</sup> Rui Facó alude a suposta adoração do boi ao boi Ápis do antigo Egito. Segundo este autor, apesar da distância cronológica, a *“semelhança da mentalidade do homem num meio rural primitivo, deve ter contribuído para a repetição do fenômeno (...), o hermetismo local gera deuses locais.”*<sup>122</sup> Neste trecho, Facó entra em consonância com os intelectuais que afirmaram ser o sertão atrasado em virtude da distância geográfica e cultural que o resguarda da civilização, portanto, do desenvolvimento intelectual.

Os habitantes do sítio, seguidores do beato José Lourenço, viviam em um regime comunitário onde todos produziam e todos usufruíam da produção, com isso, cada vez mais pessoas uniam-se à comunidade. As autoridades locais visavam, além da diminuição do poder de liderança do beato, a mudar a imagem que se construía da cidade que, para ter ares de civilização, não podia permitir o fanatismo, prática essa, consoante os partidários do cientificismo, inerente a povos de pouca inteligência.<sup>123</sup> Mas para Cariry o misticismo messiânico é uma forma encontrada pelo povo de se desviar das injustiças, da fome, do desemprego, enfim, da miséria.<sup>124</sup>

<sup>121</sup> FACÓ, Rui. *Cangaceiros e Fanáticos*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1976, p. 197. Este e outros autores fazem referência ao “boi Ápis” do antigo Egito, como sendo manifestações similares.

<sup>122</sup> FACÓ, Rui. Op. Cit., p. 42

<sup>123</sup> MENEZES, Djacir. *O Outro Nordeste*. Fortaleza: UFC/ Casa de José de Alencar/Programa Editorial, 1995. Neste livro o autor afirma a condição de atraso mental a que o sertanejo está submetido e aponta aquele como um dos motivos do ingresso tanto no movimento do cangaço como no religioso.

<sup>124</sup> BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti. *A Terra da Mãe de Deus*. Rio de Janeiro: Francisco Alves; Brasília: INL, 1988, p. 27. Desenvolvendo um trabalho fundamentado no Materialismo Histórico, a autora, baseada em Gramsci, percebe “... o movimento religioso de Juazeiro como uma força social viva, expressão do possível histórico de camadas da população brasileira em suas relações sociais de produção da vida material e ideológica cotidiana, na

O cineasta não está nem um pouco preocupado em esconder suas convicções ou tendências políticas. Os depoentes contam que as armas que os camponeses tinham eram seus instrumentos de trabalho, que tanto eles como o beato eram pessoas pacíficas e que, quando invadidos e ordenados que pegassem suas coisas e saíssem dali, responderam que não tinham nada, tudo o que construíam na comunidade era de todos, não havia um dono<sup>125</sup>. Com essa defesa de que o Caldeirão configurava uma comunidade com princípios socialistas, o autor da obra atesta que o Caldeirão era uma comunidade que trabalhava “*pelo bem comum*”, como escreve na letra que compõe para o música que abre e fecha o filme.

Diz inclusive o depoente Jáder de Carvalho<sup>126</sup> que, sem saber, o beato José Lourenço tinha implantado um regime socialista bem sucedido:

*“O Caldeirão cresceu rapidamente o Beato Lourenço organizou econômica e socialmente o seu arraial, realizando uma larga lavoura, o feijão o milho e a mandioca, ao mesmo tempo em que também começou a criar. Ele organizou um perfeito artesanato, lá se fabricava o facão, se fabricava a faca, se fabricava a foice, se fabricava o machado. Mas na verdade nunca houve nunca um crime de morte, durante todo o tempo que o Caldeirão viveu. Lá era completa, perfeita a paz social. Ainda mais, é lembrar o seguinte: quando se instaurou a revolução soviética, foi plantado o princípio de a cada um de acordo com as suas necessidades, depois de determinado tempo Stalin sentiu que o operário não estava satisfeito com a aplicação desse princípio, e ele foi então levado a substituí-lo para cada um de acordo com a sua capacidade. Pois bem, o Beato Lourenço, apesar de ser um homem rude, só levado pela intuição, fez vitorioso no Caldeirão esse primeiro princípio,...” (24’:49’)*

Ao mesmo tempo que esse relato é apresentado vemos alternadamente cenas do depoente e de atividades que demonstravam essas realizações, e, como os habitantes do Caldeirão fabricavam suas próprias armas – ferramentas de

---

construção de seu mundo material e espiritual, de seu universo simbólico. (...). A ideologia religiosa nas populações do Nordeste é orgânica, na medida em que faz parte da estrutura social desde sua origem, sem perder a importância, ao contrário, na conjuntura analisada. Enquanto orgânico, o ato religioso sempre permaneceu necessário à estrutura social.”

<sup>125</sup> Esta assertiva veio dos próprios camponeses. Cariry conta que quando o capitão José Bezerra vai para o Caldeirão, disfarçado para sondar o que lá acontecia, fingindo estar interessado em comprar algodão do beato, este “fala que não pode vender o algodão, que é propriedade comum”. CARIRY, Rosenberg e BARROSO, Oswald (orgs.). *Cultura Insubmissa – entrevistas e reportagens*. Op. Cit., p. 166.

<sup>126</sup> Poeta, escritor, sociólogo, historiador e jornalista cearense. No filme *O Caldeirão*, aparece várias vezes como depoente. Em uma delas, fala do período que foi preso como comunista, na década de trinta, onde teve como companheiro de cela o beato Severino Tavares.

trabalho – enquanto o depoente discorre sobre o regime comum que dava sustento satisfatório a todos que residiam na comunidade, um artesão talha no ferro, com um martelo, uma foice. O depoimento se encerra concomitante ao fim do trabalho, num *plano fechado* no martelo que descansa sobre a foice recém forjada,<sup>127</sup> indicando, claramente, que ali se forjava uma comunidade socialista. Muito embora os romeiros não tivessem consciência disto, o poder daqueles com quem o sítio rivalizava tinha.

Já para representar a união do povo e a comunhão dos bens, muitas formas simbólicas foram utilizadas: mãos formando um sol, como se a comunhão iluminasse e trouxesse vida à comunidade<sup>128</sup>; a brincadeira do pau-de-fita, a lembrar que muitos braços formando um mesmo trabalho dão-lhe unicidade e beleza. Porém, esta brincadeira do pau-de-fita é mostrada em um outro momento, onde há uma carga simbólica bem mais forte, quando Severino Tavares é introduzido na história do Caldeirão, pois este, que era um dos principais homens de confiança do Beato Zé Lourenço, fez com que a existência do Caldeirão fosse conhecida em muitas regiões do Nodeste, porque era uma espécie de pregador evangélico e, ao mesmo tempo que levava a palavra do Beato para outras terras, trazia mais penitentes ao Caldeirão. Severino Tavares ganha aqui um caráter aglutinador. “*Severino Tavares faz-se o arauto da comunidade, conta maravilhas do Caldeirão e orienta ao povo para lá seguir.*” (24’:17”)

<sup>127</sup> Rosemberg Cariry faz aqui uso da montagem para inserir o que pensa sobre a questão de forma mais flagrante. Ele não esconde suas influências marxista quando “cita” autores como Rui Facó; nem suas tendências socialistas uma vez que o filme todo é narrado de forma a mostrar que este sistema – do qual o beato Zé Lourenço provavelmente não tinha conhecimento – se constitui numa alternativa eficiente de solucionar o problema da miséria e da fome. Quanto a montagem, é outro aspecto importante desta cena, a maneira como ela está disposta. É a montagem da cena que nos dá os indicativos da intenção do autor. Este aspecto técnico do filme ganha importância a partir de David Griffith, quando desenvolve a “narrativa clássica” no cinema norte-americano e, quando enfatizada no cinema russo com novas formas de uso na década de 20 do século passado. Quando Serguei Eisenstein, cineasta russo, destaca as possibilidades deste recurso. Ver: EISENSTEIN, Serguei. A Forma do Filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, pp. 79-88. A montagem “envolve a escolha do modo como as imagens obtidas serão combinadas e ritimadas”. XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1977, p. 13.

<sup>128</sup> Jean-Claude Bernardet traz outra leitura desta cena. Para ele “as mãos e os antebraços recompuseram a estrutura da catedral de Brasília, vista de dentro”. São leituras completamente opostas, mas são ambas possíveis, pois partem do universo de conhecimento de cada um dos leitores. In: *Nação Cariri; cultura e idéias*. Fortaleza, 1º semestre de 1987 – ANO VII – nº 10. p.42.

A partir deste momento, que antecederá os relatos que contam a destruição da Caldeirão, o cineasta vem mostrar o quanto de prosperidade existia no sítio, no intuito, é claro, de fazer crescer os malefícios causados pela destruição da comunidade.

Como exemplo disso, lembra a seca de 1932, época em que no município de Juazeiro fora criado um campo de abrigo para os flagelados, que era chamado de “curral do governo”. O prefeito da cidade à época declara ter mandado diariamente abrir valas para enterrar as muitas vítimas. Contudo, afirmaram os depoentes que os flagelados que chegaram ao Caldeirão tiveram comida e puderam se integrar ao trabalho junto com os demais camponeses: “*não faltava nada pra ninguém graças a Deus (...) num morreu nem um*” (30’:10”), argumenta o senhor Henrique F. da Silva. E o locutor ressalta “*que o Beato abria os armazéns de víveres para os flagelados da seca de 1932.*” E ainda o poeta na rua, contando aos espectadores do presente, diz um poema berrado: “*na terra seca trabalhada com paixão, se colheu o vinho, se partilhou o pão*” (31’:30”). Esta inflação de citações das falas do filme, a que me permiti aqui expor, é para deixar o leitor ciente da preocupação do cineasta em fazer deste documento um espaço de muitas vozes e, com isso, utilizá-las para reafirmar o caráter de força e grandeza descritas por ele sobre o Caldeirão.

Outro fato que o documentário registra e que é ligeiramente apontado como um acontecimento que abriria caminho para as retaliações ao Caldeirão foi a morte de Padre Cícero, ocorrida em 20 de julho 1934. Segundo o locutor, “*a comoção foi geral*”, “*no Caldeirão o povo cobre-se de luto depois da morte de padre Cícero. Zé Lourenço é visto por muitos romeiros como o sucessor de padre Cícero. O centro da romaria ameaça deslocar-se de Juazeiro para o Caldeirão.*” (33’:13”) Paralela às imagens (atuais) da multidão de romeiros, aparecem fotos do corpo do padre sendo carregado pelo povo. Neste momento não há fala e sim a voz das romeiras cantando que “*meu padim fez uma viagem e deixou Juazeiro sozim.*”<sup>129</sup> (31’:03”)

Quando o cineasta anuncia que os romeiros se sentem sós depois da morte de padre Cícero e vêem no Beato um sucessor, ele delega toda a religiosidade do povo àqueles a quem a liderança ultrapassava os limites da

<sup>129</sup> Bendito cantado nas romarias do Juazeiro do Norte, em torno da estátua de Padre Cícero Romão Batista.

crença e fé religiosa, colocando tais personagens como representantes únicos da vontade do povo. Assim, não é a Igreja que chama os camponeses para a fé, mas o líderes que esta mesma Igreja renegou.

Como é escolha do cineasta explicitar o conflito entre os interesses do povo e o poder institucionalizado dos seguimentos de dominação, a Igreja e o Governo, juntamente com os grandes proprietários de terra, através da voz de um depoente que esclarece os motivos e cita, um por um, os nomes dos responsáveis diretos pela destruição do Caldeirão. Conta Jáder de Carvalho:

*“Era vizinho do Caldeirão o ex-deputado Belford. Dizia-se naquele tempo que as propriedades vizinhas estavam sendo privadas de mão-de-obra porque todo mundo procurava ir trabalhar no Caldeirão onde a sobrevivência era absolutamente garantida. E então passou-se a explorar a seguinte possibilidade de o Caldeirão vir um dia a se tornar numa nova Canudos. Belford vai ao bispo do Crato e ambos vêm a Fortaleza. Aqui se reúnem o interventor Menezes Pimentel, o jornalista Andrade Furtado do ‘Nordeste’, o chefe de polícia Cordeiro Neto, o delegado da nova ordem social, o Campos de Góes, o capitão Zé Bezerra, o Dr. Zé Martins Rodrigues. Aí fica então resolvida a destruição do Caldeirão provocando o maior genocídio da história política social do Brasil.” (39:40”)*

A pretensão do cineasta não é só ressaltar a “organização e o zelo” dos camponeses, mas uma vez enfatizando isto, ele realça ao mesmo tempo as injustiças causadas pelo poder dominante contra um povo que não queria outra coisa senão “trabalhar e rezar”. Tanto que no seu relatório de campanha, o próprio coronel Góes relata (esta citação, porém, não é repetida pelo coronel, e sim pelo locutor que representa de forma direta a voz e a intenção do autor):

*“Como rezes bravias no curral, homens, mulheres e crianças se comprimiam uns contra os outros, olhando-nos com ódio e temor. (...) deve ter sido doloroso o espetáculo da primeira noite de ocupação. Suas inteligências simples nunca poderiam justificar semelhante violência”. (43:29”)*

Antes desta fala, o coronel Cordeiro Neto, então capitão, conta que havia mandado os camponeses se retirarem do sítio e, como eles resolveram ficar, realmente ele tinha mandado incendiar suas residências, devido às resistências dos camponeses para partir. Em seguida, afirma que a decisão que ele tomara diante da situação posta, tinha mesmo de ser realizada. E como que numa forma de justificar tais atos de destruição a um povo tão passivo e ordeiro,

declara ainda no filme o coronel Góes, que na época ocupava o cargo de tenente do exército (Ver foto 8):

*"Eu era instrutor da polícia e delegado da Ordem de Política Social, e tomei parte, naturalmente, nessa diligência, e como ele\* disse, nós é, essa decisão que ele tomou, foi muito em consequência da opinião pública. Bem, preparada pelos, pelas informações que vinha das pessoas do Crato, as pessoas mais responsáveis do Crato e Juazeiro, em consequência disto eu acredito que a imagem que se fez do Caldeirão foi muito adulterada, sofreu muitas distorções.*

*Felizmente, existiam naquela época, ponto de vista pacífico, não havia nenhuma intenção bélica da parte deles senão, não sei nem como era que teria sido, porque na verdade, havia muita gente e todos nos receberam cavalheirescamente, inclusive, muito bem, nenhuma desobediência. Ele fez a concentração, mandou concentrar os habitantes de todas as casas lá perto da residência do beato, uma residência rústica mas muito limpa, muito bem tratada. E a impressão que tivemos foi de muita ordem.*

*Aquele trabalho que existia lá era um trabalho comunitário verdadeiramente perfeito só podia ser feito com um fator aglutinador muito importante que era a fé. Havia produção todos estavam bem alimentados, todos trabalhavam pra todos e tudo era distribuído equitativamente segundo podemos constatar." (45':22")*

Ao expor tanto o relatório de campanha como esta extensa fala do tenente Góes,<sup>130</sup> o cineasta busca ao mesmo tempo dar conta de duas coisas. A primeira é enfatizar o caráter produtivo, pacífico e igualitário da comunidade do Caldeirão. A segunda é trazer, através da voz de um dos responsáveis pelo combate à comunidade, motivos que demonstrassem que a ação do governo foi injustificável. Por trás da caça preventiva a uma possível formação comunista, estavam os interesses do clero e dos grandes proprietários,<sup>131</sup> que *"viam com preocupação o avanço econômico e social do Caldeirão"*. Além do quê, mais uma vez Cariry coloca o poder dominante podando as iniciativas de

\* Refere-se ao coronel Cordeiro Neto, chefe do corpo de tropa que chegando ao Caldeirão em 1936, expulsa os camponeses e queima suas casas para obrigá-los a se retirar

<sup>130</sup> pode confundir o leitor o fato de às vezes darmos patentes diferentes aos depoentes Campos de Góes e Cordeiro Neto. Isso se dá devido ao fato de na época da realização do filme eles serem coronéis, mas quando enfrentaram o Caldeirão eram ainda tenente e capitão respectivamente.

<sup>131</sup> Firmino Holanda afirma que o beato "contava com a simpatia de vários proprietários vizinhos, aos quais prestava favores". Em HOLANDA, Firmino. *Nos Tempos do Caldeirão*. Nação Cariri – nº 9 – nov./dez./1983. Maria Isaura faz esta mesma afirmação, mas depois aponta os problemas que começaram a surgir: "o progresso do Caldeirão era sensível, mas problemas com a vizinhança começavam a surgir. (...) verificava-se a 'escassez de braços para os engenhos e fazendas'." QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O Messianismo no Brasil e no Mundo*. Op. Cit., p. 288.

trabalho livre, também uma garantia de sobrevivência do povo camponês, seguidores do beato.

Dentre os seguidores do Beato, o documentário dá bastante destaque a Severino Tavares, que, como já foi mencionado, divulgava a existência de Zé Lourenço e do sítio Caldeirão em outras regiões do Nordeste. O filme faz referência ao levante comunista no Rio Grande do Norte, em 1935, e diz que no Ceará o comunismo foi duramente combatido, tendo sido neste período Severino Tavares preso, sob a acusação de ser um agitador comunista. Esta acusação também recairia sobre a comunidade como um todo, reforçando assim as razões que legitimassem sua destruição. Coincidência ou não, na mesma época, os padres salesianos reclamam a posse das terras do Caldeirão, deixadas em testamento pelo padre Cícero.

No filme, o diretor deixa claro que o Caldeirão é exemplo de construção de um meio social e econômico que viabilizava a sobrevivência de um povo organizado em comunidade, que traz a fé como elemento congregador, unindo a todos ao redor de um mesmo princípio de conduta,<sup>132</sup> e a partir daí, estabelecem-se algumas relações de comparação entre as comunidades do Caldeirão e de Canudos. Vejamos as que são apontadas com mais clareza nesta obra: ambas sobreviviam, convivendo com a fome e a miséria de uma forma menos fatal, independentes de qualquer poder político; ambas tinham um líder que, por atrair cada vez mais seguidores, fazia a Igreja Católica sentir-se ameaçada; e o fator principal destacado no filme – ambas foram alvo de uma campanha do Estado, sob o pretexto de instaurar a civilização, atacadas sob o estigma do fanatismo. Encontrou-se aí um motivo para não se permitir a existência de tais grupos, pois o fanatismo aparecia novamente como revelador de um atraso, de um entrave ao progresso. Devemos perceber que essas comunidades surgiram num momento transitório do país: Conselheiro e seus seguidores ganham notoriedade quando o Brasil se torna uma República; logo apressaram-se a acusá-los de monarquistas – fanáticos e monarquistas. Podemos ler isso nas páginas d'*Os Sertões*, já admitindo serem os acusamentos pertencentes ao campo das conjecturas:

*“Pregava contra a República; é certo.*

<sup>132</sup> FACÓ, Rui. Op. Cit. pp. 42-44. E ainda: BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti. Op. Cit., p. 150.



*O antagonismo era inevitável. Era um derivativo à exacerbação mística; uma variante forçada ao delírio religioso.*

*Mas não traduzia o mais pálido intuito político: o jagunço é tão inapto para apreender a forma republicana como a monárquico-constitucional.”<sup>133</sup>*

Quarenta anos depois, a mesma República que destruíra Canudos, aniquila o Caldeirão. O Beato e a comunidade por ele guiada são então acusados de serem comunistas – fanáticos e comunistas – *“o caso se torna mais grave, quando os romeiros de Juazeiro estavam canalizando para o Caldeirão, onde as relações de produção e consumo tendiam francamente para o comunismo”*. A própria Igreja não aceitava o fanatismo, nem tampouco aceitaria o “comunismo ateu”. Era a ação de uma República que agora chamava-se de Nova, a mesma República Nova que poria fim ao cangaço, nesta mesma década.

Eram esses os movimentos que deveriam ser destruídos para que a nação pudesse progredir, eram esses os símbolos do atraso: *cangaceiros e fanáticos*, os quais viviam à margem das leis políticas, econômicas, sociais ou culturais, atraindo seguidores, principalmente pela promessa de uma vida sem fome; esses mesmos que fazem jus, há mais de um século às afirmações e constatações de que *“o sertanejo é, antes de tudo, um forte”*, um ser fisicamente feio, um indivíduo atrasado intelectualmente, mas que, ainda assim, finca seu nome na história, constituindo parte indelével da memória do sertão. Nem a Igreja nem o Estado destruíram ou mataram os santos ou heróis do povo. É isto que se pode ler no filme de Rosenberg Cariry.

Em vários momentos, percebemos que Rosenberg Cariry quer fazer da história do Caldeirão uma revolta camponesa, vista pela óptica de uma luta pela sobrevivência. Mas, o que prevalece é a religião como fator preponderante e organizador do grupo. Assim, ele tenta no filme reverter esta religiosidade em uma forma de expressão que visa a um ideal maior, configurando, deste modo, uma luta pela terra baseada nas manifestações religiosas.

Próximo do final do filme, uma sucessão de imagens perturba o espectador. Enquanto os sobreviventes lamentavam, por um lado, e os soldados que estiveram no combate explicavam, por outro, a forma como o

<sup>133</sup> CUNHA, Euclides. Op. Cit., p.107.

sítio Caldeirão tinha sido destruído, aparecem paralelamente imagens de um marceneiro partindo ex-votos, como que simbolizando a destruição do que já era tão pouco.

E depois de falar da morte de Severino Tavares em combate violento com as tropas do tenente José Bezerra, também morto no confronto, são trazidos à tela os resultados de uma guerra, representados por imagens de partes do quadro *Guernica*, de Pablo Picasso; em imagens intercaladas, aparecem também os bonecos de barro de D. Ciça,<sup>134</sup> que mostravam soldados apontando as armas; e, representando pessoas comuns, deitados no chão os ex-votos surgem na mesma condição, caídos ante a força violenta do governo. Note-se que durante o combate morrem romeiros e soldados, inclusive o próprio tenente José Bezerra, o que tornou mais enfática a ofensiva das forças governamentais. Mas Cariry ignora esse fato, e as imagens que lamentam a guerra mostram somente as vítimas camponesas do conflito, idéia que é reforçada pela música que acompanha estas cenas, segunda parte da mesma trilha sonora que abre o filme:

*“Não sabiam, não sabiam / Que os soldados traziam o ódio, o  
bafo do dragão / Que do céu viriam bombas / Pássaro malvado avião /  
Que os fuzis cuspiam morte / E destruição.*

*Rasgando a carne do povo / O sonho de vida livre / Nas terras  
do Caldeirão / As caboclas estão tristes / Já não acenam seus lenços /  
Lenço branco tá vermelho / Tá vermelho branco lenço / Tá ferido esse  
sertão / Com o sangue camponês / Do povo do Caldeirão.” (53’:50”)*

No ano de 1937 as forças que são mandadas para o Caldeirão vão principalmente para assegurar que a comunidade não se erga outra vez, mesmo o beato ainda estando vivo; é por isto que alguns historiadores datam a destruição do Caldeirão em 1936/1937.

As cenas que se seguem aos esclarecimentos sobre o combate em que tombaram tanto Severino Tavares como o capitão José Bezerra trazem um carregado teor de denúncia: aparecem ex-votos queimados, espalhados na areia da praia, ao som do Hino à bandeira, não se ouvindo a letra, apenas a música. Mesmo não havendo nenhum texto falado ou escrito, as imagens e a música nos fazem ver uma nação maltratada, como que chamando a atenção

<sup>134</sup> Famosa artesã de Juazeiro do Norte que, em suas frágeis peças de barro (não levadas ao fogo), recria com extrema originalidade, todo o universo caririense.

para o fato de ter sido o povo brasileiro vítima das forças que deveriam protegê-lo; em outras palavras, o inimigo combatido pelo governo não seria outra coisa que a própria nação.

Em outra seqüência, crianças brincando de roda cantam: “*tanta laranja madura / tanto limão pelo chão / tanto sangue derramado / dentro do meu coração*” (57:05”), e numa seqüência um pouco mais adiante, outros brincam gritando: “*se eu mandar? / Vou / Se não for? / apanha*” (58:28”). Todas essas formas demarcam o lugar de onde fala o autor da obra e sua intenção de denúncia. Como a história que levada à tela tem uma documentação precária, Cariry busca montar o enredo fazendo uso de muitos depoimentos, os quais, unidos às narrativas imagéticas, revelam uma comunidade injustiçada e destruída pelo poder dominante a quem competia proteger e assegurar sua sobrevivência. O autor chama o ano de 1937 de “*o escuro ano*”, em que o Brasil se tornou um “*campo aberto para as perseguições*”, provavelmente, numa alusão ao Golpe de Estado de Getúlio Vargas e à instauração da ditadura que veio em seguida. Mais uma vez aparece aí a pretensão de Cariry em afirmar, através da arte, suas preocupações com a historicidade das experiências sertanejas.

Ainda como parte da seqüência de cenas que servem de fechamento da narrativa, antes de ser trazido à tela o poeta Patativa do Assaré recitando os versos de *Beato José Lourenço* (feitos especialmente para este filme) e *Reforma Agrária*, um poema é “escrito” pelo realizador do filme: a imagem do boi na areia aparece mais uma vez, sozinha, caminhado nas dunas. Essa imagem é repetida diversas vezes no decorrer do filme, geralmente acompanhada por músicas que contavam histórias do boi ou sons de instrumento de sopro com a melodia das músicas do folclore popular. Esta talvez seja a imagem mais rica em simbolismo de todo o filme. Para quem não sabe, o boi das brincadeiras é feito de pano, geralmente tecidos coloridos, com uma armação resistente que dá a forma do animal; dentro desta armação, um homem com o corpo curvado veste a fantasia. Pois bem, quando o boi de tecido caminhava na duna, deixava atrás de si pegadas, pegadas de um homem. Existe um homem dentro do boi, sem o qual o boi não poderia andar sobre a areia. Era este homem que quiseram fazer morrer, é este homem que

continua hoje erguendo a fé do povo. É a memória do beato que marca o chão desértico da praia.

E é a partir dos vínculos com a religiosidade e a terra que o diretor do filme constrói um espaço identitário que une o homem sertanejo de 60 anos atrás ao de hoje.

Nos últimos minutos do filme, o locutor ainda afirma “*junto ao canto do sem-terra a legenda do Caldeirão, durante décadas proibida, já é erguida como estandarte popular*” e o poeta grita aos ouvintes “*o caldeirão tá fervendo*” (1:14’:15”) . Nos créditos finais, várias frases que expressam a luta pela terra são introduzidas em meio aos desenhos de Adifax Rios – “terra livre”, “terra para todos”–, e “*A luta continua*” é a frase que fecha o filme, dando às situações de luta narradas um caráter de permanência.

### **2.3. O Movimento Camponês.**

O terceiro movimento é o camponês. Ou melhor, segundo nos mostra as ações postas nos filmes, são as lutas empreendidas pelo homem do campo contra a opressão dos latifundiários, a fome, a miséria; enfim, as lutas dos homens campeiros pela sua sobrevivência.

O movimento camponês surge em reação à violência dos grandes proprietários de terra contra o pequeno trabalhador rural. Herdada de uma prática coronelista, que nasce no Império, a prática do poder local se mantém no período pós-escravista – a partir do final do século XIX – mas ganha uma face real de conflito quando o “oprimido” se percebe como um também possível proprietário de terra, começando a reivindicar para si o direito desta posse. Esta ação reivindicativa passa a ter mais força a partir de meados do século XX, mediante a organização dos sindicatos rurais, o que possibilitou um movimento coletivo dos trabalhadores que não possuíam terra em torno de um interesse comum, de uma forma de sobrevivência que não fosse subordinada aos interesses exclusivos do patrão, idéias essas que se confrontavam diretamente com as intenções políticas e econômicas das elites agrárias regionais. Anteriores aos sindicatos, os movimentos messiânicos e do cangaço

também são apontados como formas de luta do camponês contra os “donos do poder”.<sup>135</sup>

Estas questões relacionadas diretamente à posse da terra são explicitamente apresentadas no filme de Rosemberg Cariry *A Saga do Guerreiro Alumioso*. Portanto, a discussão deste tópico privilegia a análise desta obra, sem esquecer, é claro, as referências ao assunto nos demais trabalhos do autor.

*A Saga do Guerreiro Alumioso* inicia-se com as brincadeiras<sup>136</sup> folclóricas do povo de Aroeiras. Genésio segue na frente, liderando o *serra velho*,<sup>137</sup> em que o povo no meio da noite acorda as autoridades locais: o prefeito, o padre, o juiz e o delegado, batendo nas portas de suas casas e proferindo-lhes ofensas, o que transforma a brincadeira numa festa de risos. Aqui, como acontece em outras criações suas, Cariry faz uso das festas populares – percebidas como festejos tipicamente nordestinos, cantigas de rodas, reisado, bumba-meu-boi, serra velho e etc. – para abrir sua narrativa.

Com o desenrolar da história é que percebemos que a brincadeira serve ao povo de Aroeiras como um momento de subverter a ordem, no qual supostamente é permitido insultar as autoridades da cidade sem sofrer penalidades, porque, afinal de contas, tudo não passa de uma brincadeira.<sup>138</sup>

<sup>135</sup> MARTINS, José de Sousa. *Os Camponeses e a Política no Brasil – as lutas sociais no campo e seu lugar no processo político*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1986, pp. 62-81.

<sup>136</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 3ª ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. UNB, 1993, pp. 3-12 O autor vem dizer que (na Idade Média) “o mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época”. Claro que as épocas são bem distintas e não quero promover anacronismos, nem tampouco desconsiderar a diferenciação dos lugares de ação. Mas pedimos emprestado a conceituação de Bakhtin para argumentar que o uso feito por Cariry não difere da oposição entre o pertencente ao popular e o oficializado; inclusive no que se refere as relações da brincadeiras com vida dos brincantes.

<sup>137</sup> CASCUDO, Luís da Câmara. Op. Cit. Câmara Cascudo identifica como “serração da velha” a brincadeira que aqui é conhecida como *Serra velho*; segundo o autor esta é realizada na época da Quaresma, mas “vez por outra era feita fora da Quaresma e como intenção política, demonstração de desagrado, à porta de um chefe decaído ou derrotado nas eleições.

<sup>138</sup> Esta brincadeira, da forma que é mostrada no filme, lembra a festa dos *Caretas*, que ocorre em Jardim - CE, durante a comemoração das festas religiosas da Semana Santa, e caracteriza-se pelo disfarce dos brincantes com máscaras e mudanças no jeito de se movimentar a fim de não serem reconhecidos, fazendo um percurso exaustivo de caminhada pelas ruas da cidade, também com o propósito de fazer crítica às autoridades. Ver mais sobre o assunto em: ULISSES, Ivaneide Barbosa. *Caretas em Evidência: uma proposta de pesquisa em história com fonte oral*. (dissertação de mestrado em curso), Fortaleza : UFC. 2003. *Mimeo*.

Porém, não é dessa forma que os ofendidos interpretam a festa dos populares. Reunidas, as autoridades discutem o que fazer para 'dar um basta a esses desaforos'. Nesta reunião, destaca-se a presença do Coronel Abgail, que diz não tolerar abuso no que é seu e que o direito à propriedade está na Bíblia. O padre também faz parte desta reunião, remetendo a uma aproximação da Igreja com os donos do poder que oprimem o povo. O cineasta vem abordar neste filme as relações de poder local exercidas em cidades do interior, fazendo, através do latifundiário Abigail, referências claras ao coronelismo, no qual o poder administrativo municipal tem fortes vínculos com a elite econômica da região, comuns em seus interesses políticos.<sup>139</sup>

O prefeito afirma que o folclore<sup>140</sup> é desordem e atraso e que, portanto, é preciso trazer civilização para a cidade. Sob esta alegação, manda a força policial acabar com a festa do povo.

Paralelo a isso, Delfina profetiza a vinda de um guerreiro alumioso que irá combater as trevas, "*Dom Sebastião vai sair do mar de sangue com seu exército divino. O guerreiro Alumioso vai destruir o poder das trevas, o poder da besta-fera*" (11':10"). Ouvindo essas palavras, Genésio aproxima-se e ajoelha-se diante da feiticeira, como que recebendo a missão que ela profetizava.

E na malhação do judas<sup>141</sup>, Baltazar lê os pecados que o acusado cometeu:

<sup>139</sup> LEAL, Vitor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*. São Paulo: Alfa-Omega, 1975. Neste livro o autor faz uma descrição detalhada de como se deu o poder local nos municípios, desde as primeiras divisões do poder em que delegava autoridade aos grandes proprietários de terra. Explica que ainda no Império, quando da criação da Guarda Nacional, foi concedida patente de Coronel a homens de confiança do poder central (geralmente proprietários rurais), o que estabelecia uma hierarquia, concedendo poder de comando municipal ou regional. O autor aborda as relações do coronel com o poder provincial ou estadual e central e as relações daquele com seus subordinados. Ver também sobre a prática coronelista em: FAORO, Raymundo, *Os Donos do Poder: formação do patrono político brasileiro*, vol. 2/10ª ed. São Paulo: Globo; Publifolha, 2000. pp. 240-283. Faoro detém-se mais nas relações do coronel com as instituições do poder, enquanto Vitor Nunes Leal, por discorrer principalmente sobre as instâncias municipais, trava uma discussão mais ampla do poder do coronel sobre seus agregados.

<sup>140</sup> Muito embora a defesa que Rosemberg Cariry faz do folclore possa por vezes confundi-lo com um folclorista, é importante registrar que ele não se vê como tal. Pelo menos nos moldes dos folcloristas tradicionais, pois o cineasta reconhece sobretudo a necessidades das tradições culturais se transformarem para permanecerem vivas.

<sup>141</sup> CASCUDO, Luís da Câmara. Op. Cit. p. 556. Identificado como "*Queimação de Judas*: Reminiscência medieval que traduz a perseguição às práticas religiosas judaicas ao longo da Idade Média. Transfigurada em manifestação folclórica, no Brasil a *malhação de Judas* já foi intensamente praticada até a primeira metade do século XX. Preparava-se um boneco

*Sou Judas um traidor / Sempre fui um homem mau / Traí,  
matei e roubei / Fui tirano sem igual / Mas agora vou me embora /  
Para o reino infernal / Roubei terra de pequeno / Roubei vida de  
meeiro / Roubei no juro extorsivo / Roubei porco no chiqueiro /  
Alarguei meu latifúndio / E ganhei muito dinheiro / Assim como traí  
Cristo / Todo povo explorei / Vendi voto pra político / E muito saco  
puxei / Fui mentindo, enrolando / Até que rico me achei. (11':38")*

Chegam os soldados – a câmara passeia mostrando Baltazar lendo os versos, os brincantes fazendo movimentos livres seguidos por sons de festa, e os soldados numa marcha uniforme, acompanhados pelo som sincrônico das botas, vindo de encontro ao povo. Enquanto os soldados agridem este último, Delfina canta a chegada da besta-fera e Genésio foge, carregando o judas em suas costas. Nesta seqüência, o diretor explica toda a proposta do filme, revela quais são os grupos antagônicos e quais os principais motivos do conflito. Cada ação posta na tela tem uma determinada intensidade temática e forma a estrutura do desenvolvimento da narrativa. Acompanhando esta linha de pensamento, que é a do roteirista do filme – no caso, o próprio diretor – fez-se cumprir as seguintes etapas da narrativa clássica de um filme. Chamo atenção a esta construção, devido à forma clara de como, especialmente nesse filme, apresentam-se tais etapas: a *introdução*, que são as primeiras mensagens postas na tela, isto é, o filme se identifica; a *exposição*, que é apresentação dos personagens; e, principalmente, o *ponto de giro*, que é a configuração do conflito. Esse conflito parte do fato de os interesses do povo serem contrários aos interesses dos que administram a cidade. Na quarta etapa, o *desenvolvimento*, veremos mais detalhes deste conflito – é justamente o seu desenrolar.

O cenário para o desenrolar do conflito, a cidade de Aroeiras, segue um modelo de coronelismo tido hoje como não mais existente, ou pelo menos, não de forma tão explícita.

---

especialmente para a queimação ou o enforcamento de Judas, uma espécie de cerimônia popular com a participação entusiasmada da garotada. Antes do enforcamento, porém, em algumas comunidades, como São Luís do Maranhão, promovia-se a leitura do testamento de Judas por alguém que interprete o papel do traidor.” Também, no Ceará, costuma-se ler o testamento do Judas. Câmara Cascudo transcreve os versos do testamento do Judas; no filme, Cariry não faz uso do mesmo texto descrito por Câmara Cascudo – Baltazar é quem ler o testamento que traz as acusações aos latifundiários grileiros, incorporando o discurso à trama do filme. O testamento do Judas deve ser feito pelo grupo que organiza a festa, falando das traições vividas pela comunidade.

Desfeita a festa, Baltazar conversa com Genésio em um bar. Este último defende que se fosse no tempo do cangaço aquilo não teria acontecido, 'Lampião é que era cabra macho'. Baltazar prefere não dar crédito a coisas que não mais existem, argumentando que hoje os problemas podem ser resolvidos de outra forma, dizendo que: *"cangaço é coisa do passado, meu amigo Genésio; hoje o povo tem é que se juntar, lutar unido, procurar ajuda nos partidos mais avançados."* (18':58") (Ver foto 9)

Esta é a primeira manifestação de Genésio na defesa da valentia dos cangaceiros, os quais para ele tinham a forma certa de agir ante os abusos do poder.<sup>142</sup> Mais adiante compreenderemos a relevância destas falas.

Baltazar, ao chegar em casa, discute com sua esposa, Matilde, que tem medo do que possa acontecer a ele se continuar enfrentando os mais fortes. Por fim ela se resigna, dizendo que ele que é o homem é quem sabe, e cala-se. Ele argumenta que mesmo com a malhação do judas, o prefeito prometeu ajudá-lo na eleição do sindicato.

O personagem Baltazar, meeiro pobre, que vive em terra arrendada do latifundiário Abigail, pensa, mesmo sofrendo ameaças de ser expulso da terra, que resolverá a questão dos meeiros através de caminhos formais, já que vive em um regime político democrático. Vitor Nunes Leal descreve esse tipo de trabalhador rural como uma *"massa humana que tira a subsistência das suas terras e vive no mais lamentável estado de pobreza, ignorância e abandono."*

<sup>143</sup> Porém, Baltazar não se encaixa nesta descrição. Ele é crítico, reivindicativo, pensa coletivamente, tem consciência da sua condição de explorado e luta da forma que lhe é possível para transformar sua vida e a de seus companheiros trabalhadores rurais, de modo que tenham as condições e a terra para exercerem seus misteres e viverem dignamente. Compreende que a divisão de terras seria a única forma de essas vontades de justiça se concretizarem. Sendo assim, Rosemberg Cariry mostra, através do personagem de Baltazar,

<sup>142</sup> LINS, Daniel. Op. Cit. O autor fala do fascínio que os cangaceiros exerciam sobre homens e mulheres de sua época, principalmente pela vida sem fome e com liberdade que conquistaram. É essa também a mensagem passada no filme através do discurso de Genésio. Quando este diz que os cangaceiros resolviam os problemas 'na bala', ele quer asseverar principalmente que a forma como agiam os cangaceiros seria uma solução inclusive para os problemas atuais.

<sup>143</sup> LEAL, Vitor Nunes. Op. Cit., p. 24.



um trabalhador consciente, que participa ativamente da organização sindical, considerada uma forma privilegiada de luta.

A presença de Baltazar no filme serve, sobretudo, para denunciar a situação conflituosa que se estabelece entre os trabalhadores rurais e o latifundiário. Cariry mostra, assim, que neste espaço de sertão, o lavrador que fala, reivindica e luta está, para as autoridades, infringindo as normas do bem-viver social do campo. Isto fica ainda mais patente quando as forças policiais interferem nas disputas, tomando partido pelo latifundiário. No coronelismo do Império, era prática comum que o poder do grande proprietário de terra se estendesse até “o braço do delegado de polícia”.<sup>144</sup> No cenário que se arma n’A Saga, o uso desta influência surge de forma clara.

Quanto ao uso da força e violência por parte dos donos de grandes propriedades de terras, revestidos de coronéis, tanto Vitor Nunes Leal como Raymundo Faoro só reconhecem as ações daqueles se e quando estas são para defender a sua honra ou na época em que o seu poder era mais explícito, mas relacionam as esferas onde o coronelismo estende sua autoridade e as formas de subordinação a que é submetido o pequeno trabalhador rural:

*“Em regra o compadrio une os aderentes ao chefe, enquanto goza da confiança do grupo dirigente estadual e enquanto presta favores, com o domínio do mecanismo policial, muitas vezes do promotor público, não raro expresso na boa vontade do juiz de direito. (...) O agricultor e o pecuarista, grandes e pequenos, vivem num mundo perigoso, ameaçado pela violência dos homens, numa sociedade congenial à solução das disputas a preço de sangue, bem como cercados de ameaças alheias ao seu controle – a seca, as inundações, as oscilações de preço dos seus produtos.”*<sup>145</sup>

Na trama d’A Saga, todos os segmentos de poder estão representados, assim como as dificuldades enfrentadas pelos trabalhadores rurais. O que de certo deveria ganhar mais ênfase, pelo seu grau de influência nas relações estabelecidas entre proprietários e camponeses, tanto no filme como na reflexão dos autores a quem faço referência, é o uso dessas “ameaças alheias ao seu controle” a uma situação de mando mais de acordo com os interesses da elites econômicas e políticas da região. Aqui se delinea a leitura de Rosenberg Cariry, aderindo a uma crítica que ganhou força a partir das

<sup>144</sup> Id. Ibidem., pp. 56-57.

<sup>145</sup> FAORO, Raymundo, *Os Donos do Poder*. V. 2, Op. Cit., pp. 254.

décadas de 1960 e 1970, de que os processos de exclusão, exploração e miséria vividos pelos camponeses não poderiam ser atribuídos tão-somente à seca, pois “*se a seca era um problema, a ‘cerca’ é que era o problema fundamental e determinante.*”<sup>146</sup> Esta fala se refere ao debate que as esquerdas faziam sobre as relações sociais no campo, procurando questionar o argumento da seca justificante da miséria.

Noutra cena, Genésio é abordado por Rosália, moça que tinha sido antes apresentada na trama como ‘a mulher que virou cobra’ por desobedecer à sua mãe, ao ter se envolvido com um soldado, que a ‘desonrou’. Mais uma vez o diretor mostra as autoridades que deveriam estar protegendo o povo violando-o, e assim vemos, de um lado, os que têm o poder da justiça nas mãos e, do outro, os injustiçados.<sup>147</sup>

Esses elementos que despontam na trama servem para enfatizar o conflito entre os personagens do filme, destacando de um lado os donos do poder e do outro, o povo. Uma reflexão coerente sobre as ambigüidades deste espaço é feita por Ivone Cordeiro Barbosa, ao discorrer sobre o tratamento que o trabalho agrícola recebe, quando introduzido como tema, pela literatura cearense do século XIX, a qual, segundo a autora,

“...projeta para o sertão uma ambigüidade que se expressa no confronto de situações de tensão e conflito, pela explicitação e denúncia de interesses sociais diferenciados, mesmo quando pretende esvaziar a experiência dos sertanejos pobres dessas tensões.”<sup>148</sup>

Rosemberg Cariry não foge à regra, mostrando que num sertão agrícola os trabalhadores rurais não poderiam figurar de outra forma, senão em confronto com o latifundiário que, mais do que a seca, dificulta a sobrevivência deles. Pois é desta mesma forma, dicotomizada, que o filme é construído: as autoridades mostradas sempre discutindo como agir com relação ao povo para

<sup>146</sup> BARBOSA, Ivone Cordeiro. *Sertão: um lugar-incomum: o sertão do Ceará na literatura do século XIX*, Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado, 2000, p. 17.

<sup>147</sup> Há uma tendência, por parte de alguns pesquisadores de, ao relatarem as atrocidades cometidas pelos cangaceiros, argumentarem que as volantes faziam pior, como que justificando tais atos. E declaram que o sertanejo tinha medo tanto dos cangaceiros quanto das volantes.

<sup>148</sup> BARBOSA, Ivone Cordeiro. Op. Cit., p. 129.

melhor dominá-lo e assim tirar melhor proveito das situações, e o povo procurando meios para defender-se do sofrimento por que julga passar.

As autoridades discutem sobre que atitudes tomar para impedir os protestos de Baltazar, que já fala em defender para os meeiros a usucapião da terra em que vivem. Enquanto o coronel Abigail acha que é melhor matá-lo, os demais preferem trazê-lo para o seu lado, tendo em vista as eleições que se aproximam. Mais uma vez os costumes eleitoreiros do coronelismo aparecem enquanto prática das autoridades da cidade de Aroeiras.

Na assembléia do sindicato dos trabalhadores rurais, o prefeito anuncia a vitória de Baltazar para presidente do sindicato, eleito através do voto direto. Baltazar faz um discurso inflamado em favor da reforma agrária.

*“Autoridades civis e militares aqui presentes. Companheiros, a fome e o desespero toma conta dos nossos lares, daqueles que não tem sequer um pedaço de terra para se enterrar. Pende sobre nossas cabeças, companheiros, a espada da violência e a ameaça de expulsão das terras em que trabalhamos de sol a sol para alimentar nossos filhos. O coronel Abigail, que se diz proprietário de quase todas as terras aqui de Aroeiras, é o responsável por esse clima de terror em que nós vivemos e isso nós não podemos admitir, companheiros. [os demais camponeses aplaudem]. Deus quando fez a terra não passou papel de propriedade para seu ninguém. A terra é como o sol é como o ar, é de todos. Peço muito respeitosamente ao senhor prefeito, às autoridades aqui presentes o apoio legal para desapropriação das terras do coronel Abigail e o assentamento das famílias que na terra trabalham. É impossível haver desenvolvimento num país onde existe milhões de miseráveis, enquanto a terra, a propriedade da terra é concentrada na mão de tão poucos.” (32':25")*

Neste discurso de Baltazar, vemos a concepção de Rosemberg Cariry sobre a questão fundiária. Note-se que o filme foi feito no início da década de 90, período em que teve reinício, com mais ênfase, as lutas pela reforma agrária. Também aproveita para denunciar, através do processo de eleição do sindicato, a tentativa das classes dominantes de cooptação das lideranças e da entidades de organização do povo.

Genésio, apesar de ser o personagem principal em um filme que trata do conflito acerca da posse da terra, não é nem trabalhador nem dono de terra, é um aposentado e não se envolve nas situações de disputas entre as autoridades e os camponeses, mas, na qualidade de amigo de Baltazar,

preocupa-se, a seu modo, com o que possa vir a acontecer a seu colega, e comenta com moradores da cidade:

“Ô caba besta esse Baltazar. Violência se resolve com violência. Podia se mirar no exemplo de Jesuíno Brilhante, maior cangaceiro que esta terra pariu. Jesuíno Brilhante, caba macho que lutava em defesa do povo e castigava quem roubava honra de moça donzela. Seu bacamarte falava pela justiça. Morreu brigando no campo da honra que num era home de se entregar a macaco do governo, aquilo é que era cangaceiro, caba macho. Jesuíno Brilhante.” [Neste instante Baltazar passa pela rua com sua família e Genésio dirige-se a ele:] “Baltazar, se mire no exemplo de Lampião, só o sangue pode vingar a pobreza do povo. Cuidado na vida.” (34’:00”)

Vemos aqui que Genésio percebe a situação de injustiça que há em Aroeiras, mas não se envolve diretamente, mesmo porque ele não é nem agricultor, nem faz parte do poder dominante, e tem sua sobrevivência garantida pela aposentadoria que recebe.<sup>149</sup> Delfina entra em cena e mais uma vez profetiza a vinda do Guerreiro Alumioso, que viria “para vingar o sangue dos inocentes”, e cita os que já vieram com esse propósito: “*Conselheiro*, *Corisco*, *Zé Lourenço* e *o meu padim*, *o beato Severino Tavares*”. Ambos – Genésio e Delfina – atribuem a vitória do povo, ou a única alternativa deste, a um salvador que não pertence ao tempo presente, que não faz parte do convívio da cidade de Aroeiras, que não existe mais, ou que nem sequer chegou a existir. E mais ainda, um salvador que não obedece à ordem estabelecida de uma sociedade condizente ao tempo que vivenciam, mas de certa forma – isto não é dito pelos personagens; mostra-se no conteúdo do filme como um todo – agindo da mesma maneira que a sociedade que o viola, reivindicando o direito de também ditar normas,<sup>150</sup> assim como Baltazar reivindica o direito de possuir a terra. Rosenberg Cariry estaria atribuindo

<sup>149</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *O Brasil em Tempo de Cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976, pp. 77-84. O autor chama a atenção para o fato de que no cinema brasileiro entre os anos 60 e 70 – período de clara influência na construção d’*A Saga* –, é trazida à tela uma classe média atrás de suas raízes; por isso figuram nos filmes os problemas do povo. E enxerga em Antônio das Mortes, personagem de “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, um representante da classe média, que abre os caminhos para que o povo solucione seus problemas. A referência a estas reflexões faz-se pertinente quando percebemos que Genésio também não pertence a nenhuma das duas esferas do conflito, mas julga-se capaz de enfrentar quem oprime em defesa do oprimido.

<sup>150</sup> FACÓ, Rui. Op. Cit., pp. 85-88. O autor defende que cangaceiros e fanáticos vinham da mesma realidade de miséria que o sertão oferecia, sendo que o motivo pelo qual sertanejos seguiam “bandidos e Rebeldes”, era a esperança de encontrar garantias de sobrevivência.

simbolicamente a Genésio o papel de “vanguarda”, concepção muito cara ao pensamento de esquerda, sobretudo nas décadas de 1960 e 1970, período em que o cineasta militou nos partidos de esquerda.<sup>151</sup> E época em que, presumo, é passada a história do filme.<sup>152</sup>

As autoridades discutem mais uma vez, agora sobre o discurso ousado de Baltazar e decidem o que fazer com ele. Mesmo alguns sendo mais cautelosos e advertindo que “a política está mudando”, decidem por resolver os problema ao modo do coronel Abigail, em consonância com o prefeito e as demais autoridades.

À noite, estas autoridades encontram-se com Genésio, no bar onde Rosália está trabalhando, pagam-lhe bebida e uma noite de amor com a moça. Genésio, bêbado, adormece sobre o corpo de Rosália, sonhando com o tempo do cangaço e vendo-se como um de seus heróis. Ao mesmo tempo, o prefeito e seus amigos estão por traz da porta, se divertindo com a cena. Esta seqüência é bastante significativa, pois é uma forma de o diretor mostrar que o poder que deveria garantir uma vida digna ao povo, faz exatamente o contrário disso. Ri da sua subordinação, da sua fraqueza, da sua impotência e o corrompe diante do seu amor.<sup>153</sup> Mais uma vez Rosário é desonrada, mas não por Genésio, que vê naquela prostituta sua doce Dulcinéia<sup>154</sup> como diz uma das canções do filme. Ao mesmo tempo, Genésio alcança um mundo particular – o sonho – onde desenvolve seus planos de revide e transformação. Nesta

<sup>151</sup> NAGIB, Lúcia. *O Cinema da Retomada: depoimento de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed. 34, 2002, p. 152.

<sup>152</sup> Este filme não deixa claro a que época se reporta. Também não fiz questão de trazer esta discussão para o trabalho, porque seu realizador declara que na sua trama ele se refere à época em que a estória foi filmada, fazendo uma relação direta com a situação vivenciada pelo país da década de 90 (período em que o trabalho foi rodado e lançado). Mas pude observar pequenos indícios que me fazem afirmar ser a história passada entre as décadas de 60 e 70. Primeiro, a televisão como novidade numa cidade do interior; segundo, quando o padre discursa sobre a importância da televisão, diz que através dela é possível ouvir a palavra do papa Paulo VI, atuante entre 1963 e 1978.

<sup>153</sup> Esta passagem vem de súbito referendar os estudos mais preconceituosos sobre o comportamento do sertanejo, como um débil que sofre porque sua condição de miséria não lhe permitiu desenvolver uma capacidade intelectual capaz de libertar-se do seu sofrimento. Este pensamento é posto claramente em TAMER, Alberto. *O Mesmo Nordeste*. Editora Herder. São Paulo, 1968. pp. 163-164. Apesar de no filme o sertanejo não se reconhecer como um ignorante, muito pelo contrário, a cidade, de uma forma geral, excetuando o amigo Baltazar, interpreta a maneira de agir de Genésio própria de um homem de pouco juízo. Nesta cena, no entanto, o sonho vem restituir-lhe a honra.

<sup>154</sup> CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. São Paulo: Abril Cultural, 1981. Como afirma ser Genésio um personagem quixotesco, Cariry coloca em sua vida uma Dulcinéia, representada pela prostituta Rosália. Qual o personagem de Cervantes, Genésio ver naquela prostituta a mesma mulher das suas fantasias românticas.

seqüência, o autor tira Genésio da condição em que está e vive – bêbado – para levá-lo a um mundo de glória, transformando-o no cangaceiro que ele tanto admira.

Saindo da cidade e indo para o campo, o filme nos leva até Baltazar, que está com sua esposa e seus filhos, quando é atingido com um tiro no peito e morre. Matilde segura-o e, ao seu redor, aparece um anjo segurando uma espada, que passa sobre a cabeça de Baltazar como que abençoando-o, e um jaraguá,<sup>155</sup> armando vigília à dor de Matilde. A morte de Baltazar caracteriza a quinta etapa no desenvolvimento da narrativa, a *preparação* para o *clímax*. Houve uma ação concreta de uma das partes do conflito, permitindo o conhecimento deste, não só ao alcance do espectador, mas também dos demais personagens, de quem se espera uma reação.

As cenas que se seguem ao assassinato de Baltazar servem para mostrar como cada espaço de Aroeiras reagiu. Os companheiros de Baltazar pensam em vingar a morte do amigo, a esposa prefere ser cautelosa, mas desafia o prefeito quando no enterro lhe grita que seu marido fora assassinado e que ela ficara sozinha com filhos para criar. O prefeito reage dizendo que não aceita esse tipo de coisa na sua cidade e que irá dar um jeito. Em outro momento, indiferente à revolta que se arma, o prefeito discursa prometendo à juventude de Aroeiras projetos artísticos para a cidade.

Até então, Baltazar era a voz mais forte que se ouvia, sertanejo que trazia as características da mistura descritas por Euclides da Cunha, mas possuindo a coragem, força e astúcia descritas por Cariry: mesmo empregado em propriedade alheia, falava em busca de justiça para si e para os seus.

A morte de Baltazar não vem denunciar apenas o poder de veto que os latifundiários imprimem aos que querem justiça social e trabalho, vem também denunciar a tentativa das autoridades que vivem nas cidades – ainda que seja uma cidade pequena como Aroeiras – de matar o sertão e seu imutável atraso. Esta interpretação parte do discurso do prefeito, que promete trazer civilização para a cidade, sem dar maior importância ao assassinato que ocorrera.

---

<sup>155</sup> CASCUDO, Luís da Câmara. Op. Cit. p. 291. Na explicação dada por Câmara Cascudo não é mencionada a participação do Jaraguá no bumba-meu-boi cearense, mas ele também é personagem deste folguedo, e atua assustando os espectadores, principalmente as crianças.

Genésio parece mesmo estar em outro tempo – não o vemos sentir a morte do amigo, aparecendo apenas no enterro. No entanto, dissera a Rosália que ainda seria temido e famoso por todo o sertão. Cenas depois, ele limpa sua espingarda e seu punhal. O espectador começa a entender, só agora, porque Genésio comprara, no decorrer da história, uma arma e um cavalo: ele se instrumentalizava para ser o herói que o sertão precisava. Agir como um cangaceiro não era algo que se fazia sem motivo ou preparação: o banditismo social, como ficou conhecido esse tipo de movimento, exigia uma apresentação e representação visuais – a indumentária do cangaceiro era de extrema importância para a identificação do mesmo (aludindo inclusive à armadura de cavaleiro que o fidalgo Dom Quixote de La Mancha usava para ir ao encontro das batalhas) como um indivíduo a ser respeitado, funcionando como um símbolo de fortaleza.<sup>156</sup>

Os trabalhadores rurais decidem mesmo vingar a morte de Baltazar. É dia 7 de setembro e a cidade está em festa. Uma banda colegial toca em comemoração ao dia da independência do país e os jovens alunos ostentam a bandeira nacional.

No campo, trabalhadores rurais caminham em direção à cidade, carregando cruzes e instrumentos de trabalho, numa alusão direta ao Caldeirão, comunidade onde vibravam as forças da oração e do trabalho, tanto que a cruz carregada por Matilde tinha ornamentos semelhantes a “santa cruz do deserto” que o Beato José Lourenço costumava carregar.

Chegando ao destino, saqueiam os armazéns. Estas cenas são construídas de forma que supervalorizam o movimento. Além de a ação ser bastante intensa no deslocamento desordenado dos personagens, a câmara segue a mesma dinâmica. A polícia contra-ataca violentamente, provocando mortes. A bandeira brasileira reaparece, só que agora embebida em sangue, numa clara alusão à nação sangrada nas terras do Sítio Caldeirão e de Canudos.

É importante neste momento voltar até o filme *O Caldeirão*, pois há uma clara relação entre as obras neste instante da montagem: é o sertão que se repete nas suas “bandeiras de lutas”. Quando Rosemberg Cariry narra a

---

<sup>156</sup> HOBSBAWM, Eric J. Op. Cit. p. 30.

destruição da comunidade do Caldeirão transmite, para compor a trilha sonora dos momentos finais do filme, o hino à bandeira, como que trazendo a nação para ser vítima dela mesma; ou talvez, lançando mão do pensamento de Euclides da Cunha, que constrói no sertanejo mestiço a identidade nacional.

*“Euclides da Cunha, ao expor sua visão a um público aterrorizado pelas expectativas de um atavismo sertanejo, dirimiu alguns mitos acerca dos sombrios mestiços do sertão, homens e mulheres, racialmente mistos. Ao mesmo tempo, criou mitos novos que, agora, mostravam o caboclo miscigenado como a espinha dorsal de uma nova raça brasileira.”*<sup>157</sup>

Sendo assim, destruir o povo sertanejo e querer transformar o seu espaço seria destruir o próprio espaço nacional.

Outras formas simbólicas são exploradas, ainda carregando a mesma tendência a dicotomizar as situações percebidas na forma em que a história é narrada: a festa da independência do Brasil, para uns, e, para outros, a prisão em forma de privações a que o sertanejo é submetido; a violência da força policial que mata, enquanto os camponeses reagem à morte de seu líder promovendo o saque, uma das formas, também, de superar a escassez;<sup>158</sup> as armas do povo – as quais o diretor já tinha mostrado em *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto* – eram as ferramentas que eles usavam para tirar da terra seu sustento; por fim, a questão telúrica, a terra que lhes daria vida, provoca o conflito – que finda em morte para os que não a possuem.<sup>159</sup> Esse embate deflagrado entre os camponeses e a polícia marca o *clímax*, momento de maior tensão da narrativa.

No tempo e espaço à parte, em que viviam Genésio e Delfina, uma outra forma de reagir às agressões sofridas se desenrola. A feiticeira benze Genésio, que se veste com as indumentárias dos cangaceiros, passando por

<sup>157</sup> LEVINE, Robert M. *O Sertão Prometido – o massacre de Canudos*. São Paulo: Edusp, 1995. p. 22.

<sup>158</sup> NEVES, Frederico de Castro. *A Multidão e a História: saques e outras ações de massas no Ceará*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria de Cultura e Sesperto, 2000.

<sup>159</sup> Em toda os estudos historiográficos consultados, a ação entre o homem e a terra é intimamente relacionada, seja em *Os Sertões*, livro no qual Euclides da Cunha vem destacar que o homem faz uso da rudeza da terra como instrumento de defesa, porque muito a conhece; ou, em *O Outro Nordeste*, trabalho esse onde Djacir de Menezes sugere que a debilidade da terra provoca uma inanição física que se reflete na incapacidade intelectual.



uma espécie de ritual, semelhante a uma sagração. (*Ver sequência de fotos: 10,11,12*)

Agora se percebe a importância da construção narrativa pausada, quando em cenas que não tinham uma resposta imediata na montagem, o guerreiro que Genésio sonhava ser construía-se paulatinamente, entre as ações de sua vida real. O cavalo,<sup>160</sup> o punhal e a espingarda eram elementos identificadores da memória do movimento do cangaço. E caracterizado tal qual um cangaceiro, Genésio parte para a cena do conflito, mata o coronel Abigail, que ordenara o assassinio de Baltazar, os pistoleiros, que executaram o crime, e soldados que o enfrentam, findando também por ser morto. Com esta seqüência, cumprem-se as duas últimas etapas da narrativa: o *desenlace* e a *conclusão*, as quais, por sua vez, cumprem bem o papel de um texto que se pretende denunciador – deixar menos respostas e mais questões.

O que vemos no final do filme é Genésio, que fez reviver o cangaço, morrer lutando, depois de fazer justiça para honrar a morte do homem trabalhador. “O grande bandido é mais forte, mais famoso do que o camponês comum, mas não é menos mortal.”<sup>161</sup> Apesar de considerar que trazia em si um maior poder de invencibilidade, Genésio, tal qual os cangaceiros, sabia que teria seu fim nas mãos do inimigo, mas sua honra de herói estaria a salvo se morresse em combate, mostrando bravura tanto como um carrasco, como vítima, desafiando o seu opositor e demonstrando sua preciosa força, coragem e valentia.<sup>162</sup> E morre qual Jesuino Brilhante: lutando.

Mas servindo-se de uma grande carga de simbolismo, o cineasta traz para a tela sua leitura do que foi o cangaço independente no Nordeste brasileiro e aponta a importância deste movimento para a construção do homem sertanejo e a relação com seu espaço, o sertão.

É neste filme onde vemos mais indícios do que n’*O Caldeirão* da busca do autor por fazer uma descrição de um movimento camponês de luta em favor da reforma agrária; muito mais do que de um movimento puramente

<sup>160</sup> Muito embora os cangaceiros andassem pelo sertão na maioria do tempo a pé, Rosenberg Cariry prefere pôr na tela a imagem imponente do cavaleiro, que vê os outros do alto de sua montaria, ou como ele mesmo revela, “uma imagem inspirada em Dom Quixote”. Fonte: folheto de divulgação do filme.

<sup>161</sup> HOBSBAWM, Eric J. Op. Cit., p.131. Uso essa citação para aludir ao cangaceiro, porque o autor trata em seu livro *Lampião e os demais cangaceiros* como um “bandido social”.

<sup>162</sup> HOBSBAWM, Eric J. Op. Cit., pp.133-134.

religioso, pois os elementos de conflito não distam entre eles. Também podemos inquirir se não seria mesmo n'A *Saga* onde se reúnem as defesas que o autor faz das manifestações surgidas dos meios de vivências populares, uma vez que, apesar de ser em *Corisco e Dadá* onde ele retrata diretamente o cangaço, mostrando-o com intenções não outras do que garantir sua sobrevivência e segurança, é n'A *Saga* onde este personagem – o cangaceiro – aparece claramente como vingador de um povo injustiçado.

Da mesma forma que findou *Corisco*, finda *Genésio*, isto é, o cineasta faz uma ligeira comparação do cangaceiro com a imagem de Jesus, como aquele que lutou e que morreu em favor do seu povo. E aproveita para unir mais uma vez no sertanejo o cangaço e a religiosidade, a bravura e a fé, através de seus líderes, que surgem no mundo como messias com atribuições divinas, como foi Padre Cícero e o Beato José Lourenço.

Este filme aponta também para os elementos já mencionados anteriormente e constrói uma imagem de sertanejo com poder de voz, com uma atitude de esclarecimento ante a situação de explorado a que é submetido. Nele, o autor sintetiza sua percepção do homem sertanejo enquanto agente transformador da sua história, capaz de fazer uso de sua força e de suas armas para lutar por seus direitos. Vemos então a submissão, que é geralmente listada como uma de suas características, dando lugar a manifestações de uma coletividade que busca mais que uma subsistência: uma dignidade no trabalho, uma autonomia.

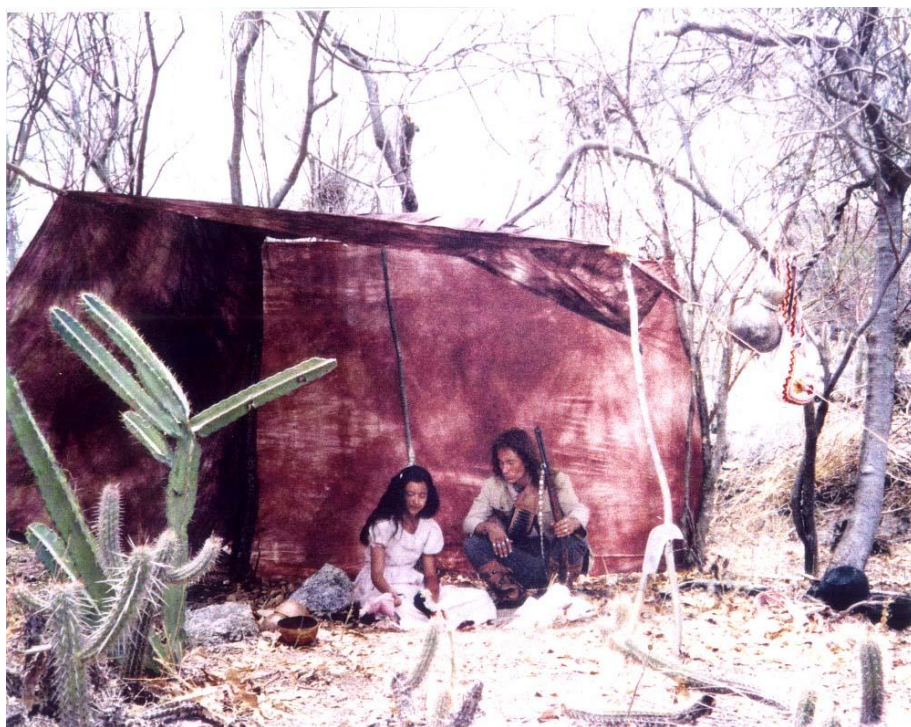


Foto 3 (Corisco e a menina Dadá, após rapto e violação)



Foto 4 (O Credo negado e mais um filho do casal de cangaceiros morto)



Foto 5 (Dadá liderando a última expressão do cangaço)



Foto 6 (Sr. Henrique F. da Silva - um dos principais depoentes n'O Caldeirão)



Foto 7 (A 'morte' do Boi-de-Mateus)



Foto 8 (Campos de Góes e Manoel Cordeiro Neto - oficiais que participaram da ofensiva ao Caldeirão e depoentes no filme)





Foto 9 (Baltazar - esquerda - e Genésio - meio - no bar de Aroeiras)

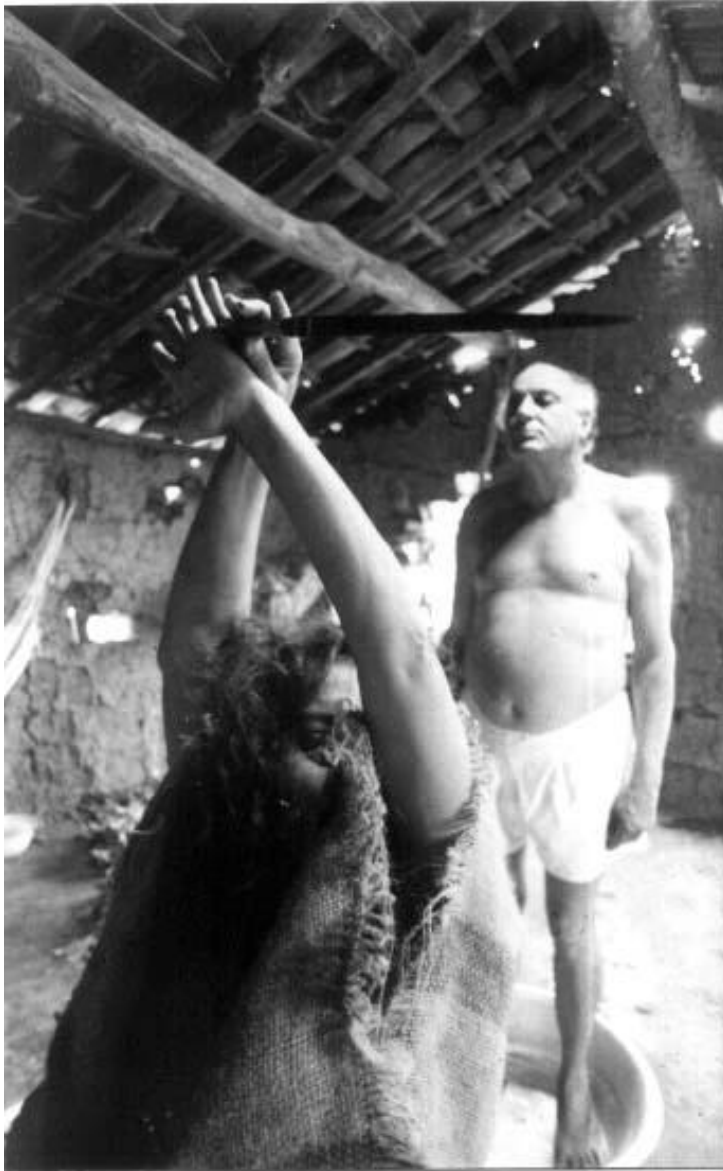


Foto 10 (Genésio se tornando 'Guerreiro Alumioso' através da reza de Delfina)



Foto 11 (Genésio, já guerreiro, recebendo a proteção divina)



Foto 12 (O cangaceiro Genésio pronto para a guerra)

## O Sertão Iluminado

Quando lemos sobre a história do cinema, freqüentemente vemos ser colocada como *gênesis* desta invenção a fotografia e, antes desta, a pintura, sob o argumento de que o nascimento e o desenvolvimento dessas expressões de arte devem-se à antiga preocupação do homem com a grafia do movimento, o desejo de imitar, reproduzir ou representar aspectos da vida humana e da natureza em suas manifestações estáticas e dinâmicas ou, numa forma mais profunda, a busca de uma reprodução imagética perfeita, que o homem insiste em perseguir. É, no âmago, um desejo de driblar o tempo e se fazer eternizar através de uma imagem: *“somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente re-presentado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço.”*<sup>163</sup>

O cinema surge no final do século XIX (1891 com Thomaz Edison, sendo que sua primeira exibição pública na forma como hoje conhecemos ocorrera em 28 de dezembro de 1895, na França, com os irmãos Auguste e Louis Lumière),<sup>164</sup> dentro do processo de modernização e reafirmação da burguesia industrial. Esta burguesia usufruía de todas as manifestações artísticas, mas havia uma peculiaridade na sétima arte: o cinema foi uma

<sup>163</sup> BAZIN, André. “Ontologia da Imagem Fotográfica” In *O Cinema – ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991, pp. 19-26. Neste texto o autor percebe na origem das artes plásticas uma busca de perpetuar a imagem do corpo depois da morte física, o que vem chamar de “complexo de múmia”.

<sup>164</sup> SADOUL, Georges *O Cinema – sua arte, sua técnica, sua economia*. Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil s/d, pp. 15-47. Neste livro Sadoul faz uma minuciosa explanação da invenção do cinema. Afirmando que Thomaz Edison fez do cinema uma curiosidade científica, com a invenção do Quinetoscópio; Lumière um processo de informação e quase de ensino, com o cinematógrafo; Georges Méliès tratou-o como espetáculo e arte narrativa; Charles Pathé deu-lhe um caráter de negócio. E assim sucessivamente delega aos pioneiros do cinema suas contribuições para a popularização e aprimoramento desta arte, que a transformou no que hoje conhecemos.

criação sua. Diferente da maioria das invenções tecnológicas, o cinematógrafo logo ultrapassa as fronteiras dos países ricos e espalha-se pelo mundo.

Michel de Certeau diz que:

*“...nossa sociedade canceriza a vista, mede toda a realidade por sua capacidade de mostrar ou de si mostrar e transforma as comunicações em viagens do olhar (...) A leitura (da imagem ou do texto) parece aliás construir o ponto máximo da passividade que caracteriza o consumidor, constituído em voyeur em uma ‘sociedade do espetáculo’.”*<sup>165</sup>

O cinema insere-se nesta “sociedade do espetáculo” diretamente, nas duas perspectivas: mostrar e se mostrar. Surgindo (visualmente) como o que podia haver de mais próximo do real, a imagem em movimento ganha credibilidade, cria fantasias e desperta vontades.

Tratando do modo como o cinema é assimilado pelo espectador, Ismail Xavier defende que o cinema, diferentemente do teatro (arte que é vulgarmente aproximada como semelhante ao cinema), escolhe, através da câmara, onde o espectador irá centrar maior atenção. Assim, o realizador pode fazer o espectador prender-se aos detalhes que ele deseja destacar. Além do quê, o cinema pode fazer cenas passadas voltarem à tela – para ajudar na compreensão da seqüência, trazendo a lembrança da cena anterior para que não se perca o referencial – agindo como a memória do espectador, determinando com mais ênfase o que deve ser lembrado.<sup>166</sup> Reafirma, desse modo, o poder da imagem não só como veículo do conteúdo de um texto, mas como o próprio texto. Contudo, deve-se considerar que o filme é um texto com muitos elementos narrativos diferentes e, por conta disto, chega-nos através de vários sentidos – visual, auditivo – trazendo uma maior impressão de realidade, uma vez que se movimenta, se transforma, configurando-se mesmo como um lugar vivo. Isto sugere que a reação do espectador seria o que Certeau denomina como “operações dos usuários supostamente entregues à passividade e à disciplina”,<sup>167</sup> quando discute sobre as formas como o telespectador reage às representações às quais assiste. Acompanhando esta crítica, admitimos que o espectador reage ao filme como agente construtor de

<sup>165</sup> CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis-RJ. Ed: Vozes. 1990, p. 48.

<sup>166</sup> XAVIER, Ismail (org). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro. Ed. Graal: Embrafilme, 1983, pp. 09-15.

<sup>167</sup> CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Op. Cit., p.37.

seus efeitos, no sentido de que traz em si construções discursivas já formuladas que determinam ou influenciam o interesse por determinados temas, ou mesmo gêneros cinematográficos.

### 3.1. Nem pipoca, nem pirão...

Por ser uma invenção tecnológica, que acompanhou a busca pela modernidade em meio à revolução industrial e à afirmação da burguesia enquanto classe social mais próspera economicamente, a realização do cinema sempre ocupou, principalmente, os centros urbanos. Mas não foi este o único espaço registrado pelas câmaras cinematográficas. O campo, como já citei, sempre figurou entre os temas preferidos da recente arte, primeiramente para ser visto como lugar “exótico” ou para mostrar a capacidade do novo aparelho, a câmara, de capturar imagens em lugares distantes e trazê-las para serem vistas onde se desejasse. Sobretudo no cinema nacional brasileiro, as imagens do campo foram exaustivamente alvo das produções cinematográficas.

Quando o cinema brasileiro traz o sertão para ser cenário ou enredo, as histórias contadas estão, constantemente, mais próximas do drama do que de qualquer outro gênero. Um bom exemplo disso são filmes que compõem a recente filmografia nacional, que escolheram o Ceará como ambiente para as locações de cena externas.<sup>168</sup> Os filmes que privilegiaram o litoral correntemente contaram um romance e fantasia; os que foram filmados no sertão geralmente trouxeram histórias de sofrimento, como se a beleza praiana fosse um cenário perfeito para as bonitas histórias de amor, e o sertão, com sua sequeidão e sol escaldante, para falar de tristeza, fome, miséria e atraso.

Os filmes que analiso, porém, não separam esse sertão do seu litoral, mostra-os como partes de um mesmo percurso no qual os homens, que neste Estado vivem, têm de atravessar. Dos filmes, não são extraídas as belezas,

---

<sup>168</sup> Como exemplos destes filmes que usaram os cenários praianos, podemos citar: *A Ostra e o Vento*, de Walter Lima Júnior (1997); *Bela Dona*, de Fábio Barreto (1998); *O Noviço Rebelde*, de Tizuka Yamasaki (1998); e entre os que foram rodados no sertão temos: *Sertão das Memórias*, de José de Araújo (1997).

elas se articulam com as ações dos homens, mas também não são escondidos os sofrimentos, eles se transformam em motivação para a luta.

Este cinema parece primar pelo cuidado de que o filme possa ser tanto entretenimento como construção de uma realidade social que precisa ser conhecida. Talvez por isso traga nos seus enredos temas referentes a experiências vividas e que perpassam as construções de sertão e de sertanejo, que se convencionavam conhecer, em âmbito nacional, como “tipos nordestinos”, sem deixar de mostrá-los como parte de um todo que se transforma, a partir de lutas internas e não por determinantes externos.

Nas construções narrativas dos três filmes aqui estudados, foi possível observar que de algum modo seu diretor destaca a importância da arte cinematográfica na *produção e reprodução de imagens*, em tempos e espaços que, por vezes, parecem destoar dos meios de elaboração e exibição desta expressão artística. Cada um dos filmes traz em si exemplos da promoção do cinema enquanto suporte que veicula um sentido para além das fronteiras do narrado e do lido.

Vários exemplos são levados ao espectador, intencionando mostrar esse entrelaçamento entre o cinema, veículo que “revela” uma imagem de sertão, e o próprio sertão como espaço que faz uso da imagem, para se fazer visível, ou para conhecer outros espaços que permitem ser olhados. Em *Corisco e Dadá*, em meio à “caatinga bruta”, aparece um personagem que se encontra com o grupo de Lampião, identificado como Cego Aderaldo, a fim de exibir um filme para o bando de cangaceiros,<sup>169</sup> assim como também surge outro, o cinegrafista Benjamim Abrão, com intenção de filmar o bando de cangaceiros e mostrá-lo ao mundo; n’*A Saga do Guerreiro Alumioso* o prefeito da cidade inaugura uma televisão em praça pública, anunciando-a como símbolo de civilização, a modernidade entrando na pequena cidade de Aroeiras; e ainda n’*O Caldeirão*, o cinema ganha forma de documento para contar a história daquela comunidade, levando assim a arte cinematográfica

<sup>169</sup> LEITE, Ary Bezerra. *Fortaleza e a Era do Cinema: pesquisa histórica (1891/1934)*. Fortaleza: Secretaria de Cultura, 1995. p.95. Este autor traz informações sobre a prática de exibição de filmes no Ceará antes da construção de salas fixas, mostrando em seu livro um “quadro sinóptico” dos exibidores ambulantes no período de 1897 a 1915, contendo informações sobre o ano da projeção, a empresa, o diretor do filme, o local de exibição e o equipamento utilizado.



para falar do sertão, trazendo às telas um período da história sertaneja ainda pouco narrado pela historiografia. Tanto que, posteriormente, esse filme ganha os meios acadêmicos, sendo apresentado na disciplina de história do Ceará,<sup>170</sup> para fazer “visível” o que acontecera na comunidade do beato José Lourenço: de que forma era organizada, como foi construída e como foi destruída – versões de episódios que não divergem das interpretações historiográficas.<sup>171</sup> Não que isto seja um argumento para que tratemos a obra como um relato fiel do real, mesmo porque o próprio Rosemberg Cariry reconhece que “*mesmo quando temos a ilusão de documentar o real, estamos reinventando determinada realidade segundo a nossa própria sensibilidade e a nossa particular e intransferível visão de mundo*”,<sup>172</sup> mas nos indica que houve, por parte dos realizadores, um rigor na pesquisa histórica.<sup>173</sup>

Todas as considerações feitas nos capítulos anteriores sobre a comunidade do beato José Lourenço foram extraídas do que é posto no filme *Caldeirão*, ou melhor, foi uma tentativa de ler o filme especialmente a partir da imagem, tendo a obra cinematográfica como veículo de uma mensagem que segue do emissor, o cineasta, para o receptor, o espectador. É necessário chamar a atenção para o caso especial deste gênero cinematográfico, o documentário, por ele trazer uma idéia de verdade muito mais explícita. Ainda que os teóricos do cinema ou os historiadores que lidam com a relação cinema-história afirmem que para a análise histórica os gêneros não diferem entre si, pois em ambos há um agente da história, há um sujeito social que manipula o movimento da câmara, interferindo diretamente no conteúdo discursivo das imagens produzidas, o documentário aparece-nos como um gênero que parte do acontecimento real.

Apesar de termos clareza da interferência do autor, e mesmo que este já tenha declarado que é ciente quanto à impossibilidade de imprimir uma

<sup>170</sup> Eu mesmo tive meu primeiro contato com este filme durante esta disciplina.

<sup>171</sup> O filme traz nos seus elementos de constituição, em sua grande maioria, os mesmos apresentados por historiadores ou sociólogos como Régis Lopes e Maria Isaura Pereira de Queiroz. O primeiro declara, na introdução do seu importante trabalho sobre o Caldeirão, que foi justamente quando assistiu ao documentário que se decidiu pelo tema. E ainda podemos ver que a composição dos capítulos do seu livro parece seguir a mesma sequência narrativa que o diretor adota em sua obra.

<sup>172</sup> Perguntas a Rosemberg Cariry sobre “*Lua Cambará*” - *Material de divulgação*, 2002.

<sup>173</sup> A pesquisa foi feita tanto por Rosemberg Cariry como pelo historiador Firmino Holanda, ambos roteiristas do documentário, o que lhes possibilitou lançar artigos referentes ao tema, os quais já citei anteriormente como fontes historiográficas neste trabalho.

narrativa imparcial,<sup>174</sup> vemos que o diretor do *Caldeirão* nos passa uma impressão de verdade com muita propriedade, colocando-se como construtor da história.

Lembremos que mesmo o cinema tendo de início a pretensão de captar o real, de apreendê-lo em sua forma mais pura, não podemos compreender nenhuma obra de arte como uma reprodução tal qual o real, e sim, com elementos desse real, que nos dão a possibilidade de discuti-lo, a fim de interpretar, a partir de questões postas no cinema, interrogações pertinentes aos fatos que o inspira. *“E se o mundo que se vê nos filmes se assemelha por vezes estranhamente ao mundo real, é simplesmente porque a ficção que o produz é fabricada a partir de elementos reais”*<sup>175</sup> (Ver fotos 13 e 14). Quanto ao documentário, por mais que traga a intenção de ser imparcial, a própria manipulação dos instrumentos de filmagem e escolhas dos fatos, falas e personagens, por si só, já reflete o caráter de produtor de imagens e de sentidos, característica própria da arte cinematográfica. Esta assertiva vale também para um trabalho de pesquisa histórica, que seleciona seus recortes, suas fontes, seus objetos, propõe hipóteses e lança questionamentos a partir de uma realidade já construída; portanto, pensar sobre ela e fazer parte dela é uma sentença da qual não podemos nos livrar. O real é incapturável, porém, não indiscutível.

Propondo-se a *“resgatar a memória do povo amordaçado”*, Rosemberg deixa que o povo da região e os envolvidos na história do Caldeirão se manifestem, mas, a partir das falas, constrói imagens que, visando a deixar a impressão de que representam o que dizem os depoimentos, representam sim a versão dada pelo diretor aos acontecimentos, e isto ainda sem entrar no mérito de que a própria edição de imagens feita na mesa de montagem já traz as idéias principais defendidas pelo autor.

<sup>174</sup> Perguntas a Rosemberg Cariry sobre *“Lua Cambará”* - Material de divulgação, 2002. Quando fala do caráter documental da sua obra, Rosemberg Cariry ainda declara: *“Já fiz muitos filmes documentários, mas nunca acreditei que estivesse sendo fiel à realidade. Não acredito em ‘cinema verdade’, no sentido de ser um cinema totalmente fiel à realidade. Todo cinema é um recorte da realidade, é uma junção de fragmentos dessa realidade, como cacos de vidros coloridos que refletem a luz e que são reunidos para criar o vitral de uma catedral, visões que nos levam a outras realidades imaginadas.”*

<sup>175</sup> LEBEL, Jean-Patrick. *Cinema e Ideologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1975, p. 98.

Como exemplo destas interferências feitas pelo diretor nas interpretações dos depoimentos, podemos citar a cena em que um dos líderes do combate ao Caldeirão, o coronel Góes, falando sobre a destruição da comunidade e a luta com os camponeses – referindo-se a um ataque que ocorrera depois da morte do capitão José Bezerra, quando os soldados já foram ao combate com sentimentos de vingança – admite, timidamente, que é possível que os soldados tenham cometido alguns excessos. O cineasta intercala as imagens e falas do depoente com imagens de ex-votos amontoados e destaca uma foto de camponeses mortos pela repressão policial, amarrados pelas mãos e pés. Depois da exposição desta fotografia aparece o coronel Góes admitindo: “*houve alguns excessos*”. Fica claro na montagem que o cineasta quer mostrar que os excessos não eram só possíveis como de fato aconteceram.

Um outro exemplo aparece quando os depoentes falavam sobre as construções e benfeitorias que os camponeses, liderados pelo beato, tinham desenvolvido na comunidade: surge na tela o desenho, de Alves Dias, do Arraial do Caldeirão, trazendo a Estação (casa grande), casa dos padres, paiol, igreja, cruzeiro, caldeirões, cemitério e moradias do povo, o que faz com que o espectador entenda como era organizada a comunidade do beato e como era trabalhador o povo que o seguia. Aqui fala e imagem ratificam a idéia de organização, colocada pelo filme como existente na comunidade.

Ou ainda, quando descreve o fato de que moças letradas, que se instalaram na comunidade, receberam do beato a incumbência de ensinar tanto aos adultos quanto as crianças. Nesse momento, a imagem que aparece é de singelos bonequinhos, feitos por D. Ciça do Barro Cru, uniformizados, formando turmas de alunos em salas de aula, o que mais uma vez ressalta a organização da comunidade. A forma como tais bonequinhos estão trajados nem se quer se assemelham às vestimentas usadas pelo povo do Caldeirão, o que mostra que a artesã retrata a comunidade a partir de observações feitas do cotidiano do seu presente, do universo que a cerca, sem se preocupar, é claro, com o rigor da pesquisa e da contextualização histórica, mas que ganham a simpatia do espectador. Assim, Rosemberg constrói no cinema uma imagem positiva do Caldeirão, do beato e de sua gente, a partir de coisas do lugar para assegurar a possibilidade do real.

O diretor admite que permitiu que os moradores da região tivessem liberdade para representar o que conheciam do sítio Caldeirão da forma que desejassem, a fim de que isto revelasse uma memória do passado construída consoante seu próprio universo cultural.<sup>176</sup> Ficção e documentário ganham nas mãos do diretor o mesmo cuidado estético, é o que afirma o dramaturgo Oswald Barroso:

*“Todo este registro documental, Rosemberg não o faz assepticamente, busca nele trabalhar com a mesma paixão e senso estético que opera em sua obra de ficção. Um e outro, documento e ficção são prolongamento e complemento. O que os une é o sentimento profundo de brasilidade”.*<sup>177</sup>

Diferentemente de *O Caldeirão*, que é baseado num fato histórico e respaldado numa pesquisa historiográfica, *A Saga* traz uma proposta narrativa fantasiosa, o que Cariry vem chamar de uma “farsa burlesca”. Ele considera o cinema muito próximo do sonho e diz que *A Saga* há muitas visões oníricas. O filme é uma ficção, que nem por isso deixa de referir-se ao real, buscando neste último elementos para sua constituição, como o faz o sonho.

*A Saga do Guerreiro Alumioso* é o filme que mais se aproxima destas imagens oníricas, de que fala Rosemberg Cariry. Genésio, personagem principal da trama, é quixotesco e leva o sonho para dentro da própria história narrada, quando em seus delírios sonha com as glórias que o cangaço pode lhe trazer e com a possibilidade de viver um grande amor ao lado de Rosália, sua Dulcinéia.

Assim como é Dom Quixote, é Genésio – um cavaleiro ridicularizado pela sua época, mas que carrega o mesmo sonho de justiça, e, por coragem ou ingenuidade, vê-se como capaz de enfrentar os que provocam desigualdades e sofrimento.

Portanto, Cariry constrói um personagem que se confunde com os tempos históricos, quando não se encontra nem no passado nem no presente, por viver apostando em possibilidades do passado, a fim de projetar soluções para o presente, com ações e discursos onde se confundem sonho e realidade. Mas estas confusões entre os tempos, e entre o que é real e o que é imaginário, explicitada em Genésio, não é sentida só por ele, é um sentimento

<sup>176</sup> CARIRY, Rosemberg. Entrevista cedida a Iza L. Mendes Regis, 2003.

<sup>177</sup> BARROSO, Oswald. “Rosemberg Cariry e as Imagens de um Brasil Profundo”, mimeo.

universal, que atravessa o tempo e ocupa múltiplos espaços. Isto vem ser mais um aspecto que aproxima o filme da obra de Miguel de Cervantes.

*“Cervantes teria pretendido fazer uma sátira dessa ‘propaganda’ cavaleiresca e dos que se armavam cavaleiros às cegas. Mas a caricatura de estilo fantasioso se transformou no retrato da aventura humana, no perfil do homem dividido entre o sonho e a realidade. Dom Quixote e Sancho Pança, surgidos da fantasia do artista, aparecem vivos como se fossem personagens históricas.”*<sup>178</sup>

Rosemberg Cariry afirma que tais personagens – Dom Quixote e Genésio – são de caráter universal, podendo aparecer em consequência das conturbações do tempo e espaço em que vivem, muito embora tenham atitudes extemporâneas ao seu período.

Robert Stam vai mais fundo na leitura do romance espanhol e o compara à *ideologia*, que, segundo ele, “é quixotesca por essência, consiste na ‘relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência’”.<sup>179</sup> E afirma ainda que os idealistas aproximam-se dessa fórmula quixotesca de tentar alcançar uma forma de enfrentar o presente a partir de fantasmas trazidos do passado:

*“Todos nós, como Don Quixote, estamos circunscritos a ‘esquemas de representação’ obsoletos, mesmo que nossos esquemas não sejam tão idiossincráticos ou tão exclusivamente literários como os dele. E, como ele, projetamos a linguagem antiquada e as ficções obsoletas de eras passadas para o presente. Evocamos mentalmente os mitos do passado para que possamos entender nosso próprio tempo.”*<sup>180</sup>

É inegável que o cinema de Rosemberg Cariry carrega uma certa carga ideológica, inclusive marxista. Ele mesmo admite que descobriu os cineastas soviéticos da década de 20 quando militava em partidos políticos de esquerda, na década de 70, mas faz algumas ressalvas quanto à intensidade com a qual essas influências penetraram no seu trabalho de cineasta, afirmando que uma herança marcante desta influência seria o “humanismo marxista”, mas que não se enquadrara nos ditames estritamente político-partidários, principalmente por não aceitar “o dogma de que a religião é o ópio

<sup>178</sup> CALVO, José Maria Castro. “Notas sobre o autor” In CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p. 03.

<sup>179</sup> STAM, Robert. *O Espetáculo Interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 118.

<sup>180</sup> Idem.

*do povo (...) sabia que foi através da religião que o povo nordestino se rebelou contra muitas tiranias*".<sup>181</sup> E ainda considera por demais salutar que se busque no passado os referenciais para compor a história e para fundamentar as lutas que atravessaram o tempo e ainda continuam existido no presente. Sobretudo quando é possível reelaborar os símbolos e valores do passado dentro de uma tradição que permanece através de suas próprias transformações.

Contudo, seu cinema comporta, até certo ponto, marcas de uma forma cinematográfica portadora de determinado significado ideológico. Estas formas têm a capacidade de se transformar, elas "se limpam" atuando em épocas diferentes. Cada forma de reproduzir a imagem, empreendendo-a sob uma ideologia, cabe a uma época histórica própria, o que não quer dizer que tais formas sejam descartáveis, mas sim, que ganham um novo modo de aplicação para desempenhar o mesmo efeito de crítica social. O contrário também pode acontecer: manter-se a forma para que a imagem reverbere, de modo que cause efeito diferente.<sup>182</sup> O cinema de Rosemberg Cariry carrega, assim, características de uma forma ideológica de cunho crítico, que o enquadra no que podemos arriscar a chamar de uma "estética marxista", com o mérito de não se tornar anacrônica quando recria esta forma narrativa, adequando-a ao espaço e tempo em que a obra é produzida, mantendo, no entanto, o estreito vínculo entre a forma cinematográfica e o conteúdo dado a narrativa.

*A Saga do Guerreiro Alumioso* foi rodado no governo de Fernando Collor de Melo (1990-1992). Além dos problemas habituais que o país atravessava, este presidente tomou medidas que dificultaram sobremaneira o trabalho dos cineastas brasileiros: fechou a Embrafilme, o Concine (Conselho Nacional do Cinema) e a Fundação do Cinema Brasileiro. Todavia, era um período de redemocratização do país, e sendo assim, se por um lado, financeiramente as produções cinematográficas eram quase obrigadas a paralisar, por outro, os cineastas tinham se livrado dos rastros da censura perpetrada pelo governo militar. Com essa liberdade de expressão, Cariry traz o próprio governo federal para ser alvo de suas críticas à "nova ordem" em formação no país. Sobre este impulso renovador alardeado pelo poder político

<sup>181</sup> NAGIB, Lúcia. *O Cinema da Retomada: depoimentos de 90 cineasta dos anos 90*. São Paulo: Ed: 34, 2000, p. 151-156.

<sup>182</sup> LEBEL, Jean-Patrick. Op. Cit.. pp. 303-304.

e a proposta de desconstrução deste modelo apontada no filme, o cineasta declara:

*“Eu mostro isso quase como uma visão do Brasil, onde você tem ao mesmo tempo uma busca de modernidade tardia e sempre impossível, e ao mesmo tempo uma negação do Brasil do passado. E esse passado como um fantasma que o tempo inteiro está presente, e toda estrutura perversa social do passado permanente ainda hoje nesse poder chamado de modernidade. É tanto que esse filme saiu, na época de Collor de Melo, quando o Brasil queria ser primeiro mundo, e havia toda aquela coisa na imprensa. O Brasil abria as portas para a importação de carros e produtos, havia uma onda que no Brasil tudo quando era interior, tudo quanto era sertão passou a ser atrasado. Então quando o filme saiu foi uma coisa muito chocante, as pessoas diziam: ‘mas como se a gente é um país tão... aí vem com esse filme de sertão, com essas coisas atrasadas, falando de cangaço, nisso de cangaço’. Na verdade, pouco tempo depois infelizmente, começaram a arrebentar tragédias nesse país que mostravam quanto ele ainda era arcaico. (...) E o próprio prefeito da cidade era o Collor, ou seja, toda sua corrupção”.*<sup>183</sup>

No exemplo que já mencionamos, referente a este filme, descrito no capítulo anterior, temos o discurso do padre e do prefeito na inauguração da televisão pública no centro da cidade de Aroeiras expressando o intuito de, com tais ações, importar para aquela cidade do interior nordestino a tão almejada civilização, sugerindo assim, que esta chegaria por via das inovações tecnológicas. Para contradizer o discurso dos personagens, um video-clip é exibido: a película é interrompida pelas imagens da televisão, que mostra um mundo de guerras e injustiça, como que revelando uma “civilização destruidora”. O cineasta traz um discurso de anseio pela modernidade para em seguida ridicularizá-lo. Assim, trata o personagem que representa a autoridade local da mesma forma que estes personagens tratam os camponeses no filme, que estão no outro lado do conflito apresentado por Rosemberg Cariry. E ainda mostra o prefeito e o padre, representantes do poder estabelecido, como ligados às práticas conservadoras do mandonismo local, pois, os mesmos que dizem que levarão a cidade a entrar no chamado primeiro mundo usam de força bruta para calar os que falam pelos direitos do povo, representado no filme pelo personagem Baltazar, morto a mando das autoridades por lutar pelo

<sup>183</sup> CARIRY, Rosemberg. Entrevista cedida a Iza L. Mendes Regis, 2003.

direito à terra para os trabalhadores rurais. Desta forma, Cariry mostra no filme sua percepção do que ocorre na política do país: um espaço que profere um discurso modernizador e que faz uso de práticas arcaicas no confronto com os que são opositores aos seus interesses.

O filme onde o cinema entra de forma mais clara e forte nas imagens que cria do sertão talvez seja naquele que menos se propõe a isto: *Corisco e Dadá*. Por iniciar com as imagens da década de 30 do cinegrafista Benjamim Abraão, este filme leva o espectador ao encontro de personagens reais da história que será contada em seguida. Como que mostrando uma fundamentação no fato histórico, Rosemberg Cariry recria tais personagens e os transporta do tempo dos cangaceiros para o tempo de lembranças ainda presentes na memória dos sertanejos, que não vivenciaram a época do cangaço mas conhecem suas histórias e as reconhecem como parte do seu passado. O fato de a narradora do romance, Perpétua, localizar-se na praia e contar a história de Corisco e Dadá para os pescadores e não para os sertanejos da caatinga, de quem os personagens mais se aproximam, mostra um sertão de distâncias possíveis de se percorrer, como o faz Cego Oliveira<sup>184</sup>, velho cantador e rabequeiro, personagem do curta metragem *Pedro Oliveira – o cego que viu o mar*, de 2000, do mesmo cineasta. O sertão e o mar se visitam, tornando-se partes de um mesmo espaço, e despem-se das dicotomias, mostrando uma composição cultural na qual não se opõem, e sim, completam-se. As imagens produzidas no passado, seguidas daquelas produzidas no presente, fundem os tempos; a imagem do mar, que através da montagem entra no sertão, funde os espaços. Possibilidades não só da história narrada pelo cinema como também do próprio suporte cinematográfico.

*“A diferença fundamental entre o filme e as outras artes é que na sua reprodução do mundo os limites do espaço e do tempo são fluidos – o espaço tem um caráter quase-temporal, e o tempo, até certo ponto, um caráter espacial. (...) o espaço perde a qualidade estática, a passividade serena torna-se agora dinâmica; ele passa a existir como se estivesse perante os nossos olhos. É fluido, ilimitado, inacabado, um elemento com sua própria história, seu próprio esquema e processo de desenvolvimento. O espaço físico*

<sup>184</sup> Pedro Oliveira, popularmente conhecido como Cego Oliveira, nasceu no Crato em 1905 e viveu em Juazeiro do Norte até sua morte, em 1997; foi uma dos mais representativos artistas da cultura popular do Nordeste, era cantador e rabequeiro. Sonhava em “ver” o mar, o que realizou em 1989.



*homogêneo assume agora as características de um tempo histórico composto heterogeneamente ”.*<sup>185</sup>

As multiplicidade do tempo histórico permite ao cinema mostrar imagens de cangaceiros do tempo do cangaço, personagens reais, e do tempo de produção do filme, personagens que interpretam os que realmente atuaram no acontecimento histórico, montando cenas que confundem as imagens capturadas pelo cinegrafista Benjamim Abrahão e pelo cineasta Rosemberg Cariry. Se o primeiro contribui para divulgar a imagem dos bandos de cangaceiros, no filme essa imagem aparece, sobretudo, para mostrar que os problemas enfrentados na época do cangaço permanecem alimentando os conflitos de hoje.

Os cangaceiros eram vaidosos e não se constrangiam em divulgar seus rostos, seus modos e suas ações, ao contrário, faziam-no com prazer. Seu poder se instituiu, sobretudo, quando tornavam-se conhecidos. Por isso, os cangaceiros mais famosos, como Lampião e Antônio Silvino, permitiam, ou às vezes faziam questão, que jornais, folhetos e cantorias falassem deles e de suas ações.<sup>186</sup>

Além de ter feito uso das imagens de Benjamim Abrahão para abrir seu filme, Rosemberg usa também o fato de os cangaceiros terem sido filmados para mostrar com mais força o vínculo entre sertão e cinema.

Há uma sequência em que Corisco e Lampião conversam sobre os desentendimentos e entendimentos dos bandos com o governo . Nesse meio tempo, Benjamim Abrahão chega ao acampamento com a intenção de filmar o cangaço em ação, causando uma certa agitação no bando. Mas ao se identificar e mostrar a recomendação de Padre Cícero Romão Batista, Lampião atende seu pedido, porém, ainda um pouco desconfiado. Como Benjamim Abrahão não conseguiu flagrar nenhum confronto real dos cangaceiros com a volante, passou dois meses com o bando filmando o dia-a-dia do cangaço, principalmente Lampião e Maria Bonita. Conseguiu ao longo desse tempo um vasto material, em que cangaceiros representaram (atuaram) especialmente para ele.

<sup>185</sup> HAUSER, Arnold. “A Era do Filme”, in VELHO, Gilberto. *Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1971. pp. 53-54.

<sup>186</sup> ALBUQUERQUE Jr. Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste – e outras artes*. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999. p. 124.

Firmino Holanda vem discorrer, com muita propriedade, sobre estas imagens captadas pela lente de Abrahão. Ele chama a atenção para a verosimilhança com que essas imagens são tratadas. Quando se quer ter uma imagem real dos cangaceiros, é este o filme usado muitas vezes, qual no caso de *Corisco e Dadá* dentro da ficção para se opor a ela, como que querendo que vejamos o real e o criado. No entanto, não desconsiderando o tamanho valor documental, as ações vistas no registro de 1936 são simulações e não situações vividas pelos cangaceiros, mas mesmo assim, sua exibição nos deixa a incrível sensação de que estamos apreciando imagens do bando de cangaceiros em seu cotidiano, apesar da flagrante atuação.<sup>187</sup>

Essa força exercida pela imagem do cinegrafista chegava também por outros meios. Lembremos ainda os ídolos que os homens sertanejos cantam, relembrando a imagem desses supostos líderes, afirmando claramente que se o Nordeste tivesse uma maior autonomia “...*Conselheiro seria inconfidente e Lampião, o herói inesquecido*...”<sup>188</sup>. Ou o exemplo de Luiz Gonzaga, “Rei do Baião”<sup>189</sup>, que aparecia em público sempre ostentando um chapéu de cangaceiro, semelhante ao que Lampião usava, fazendo assim uma referência – ou até mesmo reverência – ao “rei do sertão”<sup>190</sup>. Este é um tipo de manifestação individual, mas que tem repercussão social na preservação destes mitos.

Mesmo que estas representações tenham partido de construções individuais, elas ganham os espaços coletivos, de forma que possam servir também aos propósitos desses populares. Como exemplo dessa afirmativa, podemos citar o fato de ter sido o cangaceiro, e não as volantes, os eleitos como heróis pelos poetas e cancioneiros populares, mesmo sendo os cangaceiros os supostos bandidos e as volantes os supostos protetores do povo contra esses mesmos bandidos. Isto pode ser visto como uma afronta popular à força que representa o Governo, como tão bem coloca Graciliano Ramos em seu *Vidas Secas*, quando o personagem principal, Fabiano, cala-se

<sup>187</sup> HOLANDA, Firmino. *Benjamim Abrahão*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000. (Coleção Terra Bárbara; 6) pp. 72-74.

<sup>188</sup> Música do Cantador de Viola Ivanildo Vila Nova, “Imagine o Brasil ser dividido e o Nordeste ficar independente”.

<sup>189</sup> Dança e canto popular, originário do interior do Nordeste do Brasil.

<sup>190</sup> Modo como Lampião se auto denominava para fazer legítimo seu poder no sertão nordestino e como é muitas vezes lembrado até hoje.

e se deixa agredir pelo “soldado amarelo”, dizendo pra si mesmo que, já que aquele soldado é um homem do Governo, ele tem o direito de agredir um bruto que não sabe nem falar. Mas o homem popular arranja um jeito de falar, e o faz expressando sua cultura. *“Nas terras dos grandes proprietários, eles não gozam de direito político algum porque não têm opinião livre; para eles o grande proprietário é a polícia, os tribunais, a administração, numa palavra, tudo...”*. Rui Facó conclui dizendo que, o único direito que esses “infelizes” tinham era a possibilidade de deixar seus patrões<sup>191</sup>. Mas deixá-los e ir para onde? Estes “heróis”, mencionados acima, se libertaram, fizeram eles mesmos seus caminhos, desafiaram a autoridade do proprietário de terra e do Estado, a fim de conseguir sua sobrevivência e de poder manifestar suas crenças.

Nos dois primeiros filmes, as manifestações populares participam ativamente da narrativa. No documentário *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto*, como já posto, Cariry traz a arte popular para contar uma história marcante da sua região; em *A Saga do Guerreiro Alumioso*, as brincadeiras e festejos folclóricos fazem a abertura da história narrada e situam o espectador no conflito proposto na trama. No terceiro filme, *Corisco e Dadá*, as formas de expressão dos sertanejos se inserem discretamente no curso da narrativa que mostra a saga do casal de cangaceiros. Aí Rosenberg Cariry nos dá a ler um sertão que se vê, que se olha e que se mostra.

### 3.2. ...O cine-sertão de Rosenberg Cariry

Rosenberg Cariry nasceu no interior do Ceará, em Farias Brito, região do Cariri, na década de 50. Morava num lugar pobre e sempre esteve envolvido com as tradições populares e religiosas do local. Partindo de suas próprias palavras, explica a sua origem e a inspiração para suas obras:

*“Criei-me no meio desse caldo cultural, dessa cultura popular imensa e profunda. Com o tempo, comecei a identificar essa cultura cabocla que se fizera herdeira de importantes vertentes das culturas ocidentais, principalmente ibérico-mediterâneas.*

*Por outro lado, estudei em seminários católicos e tive acesso a um saber mais clássico, aos pensadores e poetas eruditos da Antigüidade. Depois, quando cursei Filosofia, entrei em contato com*

<sup>191</sup> FACÓ, Rui. *Cangaceiros e Fanáticos*. Ed. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 1976, p.13.

*pensadores modernos. Dessa junção do popular nordestino, herdeiro de culturas afro-indígenas, e de saberes populares europeus medievais, com a cultura mais clássica européia, nasceram as minhas inquietações. O que terminou por desaguar na carreira múltipla de cineasta, poeta e jornalista”.*<sup>192</sup>

Hoje é um estudioso da cultura popular e interessa-se, sobretudo, em mostrar as artes, histórias e lendas de um povo do qual se considera parte.

Diante disto, é importante ter em vista que as influências de Rosenberg Cariry partiram tanto da cultura erudita quanto popular, e é justamente esta mistura que o permite afirmar que seus filmes trazem arquétipos universais, devido ao paralelo que ele cria entre os fenômenos sociais ocorridos no interior do Nordeste – das história que ele ouvia quando criança, dos personagens que teve a oportunidade de conhecer – com os personagens da literatura universal que expressam mitos de origem de outras regiões e também fenômenos sociais ocorridos em toda parte do mundo.

Deste caldeirão de saberes, que não são díspares e sim se completam, ele tira seus roteiros e seus argumentos para compor suas histórias, sempre calcadas no passado do sertão e dos sertanejos, trazendo para o campo da história construções de uma concepção que vincula os tempos e os homens com suas experiências, principais matérias-primas do fazer historiográfico. Dito isto, compreendemos que dentro do fazer artístico, Rosenberg Cariry captura todo o universo cultural – seja ele nascido do popular ou do erudito, da escrita ou da oralidade, do imaginário ou do real, das utopias ou das práticas – chegando às suas sensibilidades e recompondo dentro da sua arte as lutas sociais que se manifestaram, de modo a poderem ser classificadas de fenômenos tipicamente regionais, característicos dos sertões e dos sertanejos.

No entanto, o cineasta torna móvel o tempo em que tais fenômenos existiram e o faz a partir das manifestações populares que conhece de perto, utilizando-as para fazer o entrelaçamento entre presente e passado, e assim visitar as perspectivas do futuro. Por estas razões, faz-se necessário também perceber a cultura enquanto agente tanto no passado quanto no presente, como “representações coletivas” ou “práticas” que trazem implícitas não só os

---

<sup>192</sup> NAGIB. Lúcia. Op. Cit., p. 151.

costumes, crenças e valores (práticas vividas), como também os símbolos (representações extraídas do passado).

Não raro vemos, dentro das instituições do saber, conceitos como o de “cultura popular” ou manifestações populares sendo tratados como um lugar onde se pode dar voz ao povo, sugerindo que este necessite de um agente externo que o conceitue para que possa permanecer em evidência. Assim, como é recorrente, inclusive por parte do saber institucionalizado, existe uma homogeneização dos costumes e valores do “homem ordinário” ou para alguns, das “classes populares”.

*“A reconhecida incerteza quanto às fronteiras do domínio popular quanto à sua homogeneidade diante da unidade profunda e sempre reafirmada da cultura das elites poderia justamente significar que o domínio popular não existe ainda porque somos incapazes de falar dele sem fazer com que ele não mais exista.”*<sup>193</sup>

Permitir que haja um diálogo entre as classes e não um monólogo da classe dominante seria uma forma de perceber a construção dos conceitos de “cultura popular”, de modo que possibilite uma maior compreensão do complexo corpo de valores que compõem esses grupos. Isto se aplica a todas as categorias e conceitos concernentes à produção de estudos históricos.

O saber institucionalizado, durante muito tempo, serviu à classe dominante, criando certas conceituações que tendiam a padronizar ou homogeneizar os grupos sociais/culturais. A chamada “cultura popular”, por exemplo, foi, a princípio, trabalhada como sendo um todo homogêneo, perdendo seu poder enquanto agente dotado de personalidade, transformando-se num todo sem nome, portanto, sem referenciais; todos ou cada um deixam uma impressão de anonimato.<sup>194</sup> As representações da “cultura popular” ou do “homem ordinário” têm sido há muito enquadradas em formas únicas; os discursos lhes conferem uma forma simples, ignorando a diversidade social, econômica e cultural dos meios aos quais eles estão inseridos. Estas são as duas dimensões: o suporte e o discurso.<sup>195</sup>

Ao fazer quaisquer discussões acerca das propostas argumentativas do cinema de Rosenberg Cariry, é necessário que se tente vislumbrar qual a forma cinematográfica empregada por ele para construir artisticamente sua

<sup>193</sup> CERTEAU, Michel de. *A Cultura no Plural*. Campinas, SP: Papirus, 1995, pp. 70-71.

<sup>194</sup> CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Op. Cit., p. 60.

<sup>195</sup> CHARTIER, Roger. *Cultura Escrita, Literatura e História*. Porto Alegre: Artmed, 2001, p. 89.

obra. É claro que não é pretensão deste trabalho denominar qual seria a estética em Rosemberg Cariry – o máximo a ser feito é buscar perceber que elementos são por ele usados para desenvolver seu trabalho e de qual estética a elaboração dos seus filmes mais se aproxima.

Ao falar de um cinema produzido no Ceará que traz como temas principais as chamadas revoltas camponesas, reportando-se ao movimento do cangaço, ao movimento messiânico e ao movimento camponês e que possui como questão mais relevante a luta em torno da terra, é impossível não lembrarmos de um outro cineasta nordestino: Glauber Rocha; principalmente porque Cariry declara a influência que sofreu ao assistir *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*,<sup>196</sup> entre outros, e sua “estética da fome”, inaugurada no cinema novo. Afirmo isso pelas semelhanças que identifico entre os projetos do cinema novo – do qual Glauber Rocha é o cineasta que traz maior preocupação com a teoria e o faz tomando não só seus filmes, mas também os de outros cineastas como referência – e os projetos de Rosemberg Cariry.

Primeiro, porque além da proximidade temática, refiro-me principalmente quando se trata de questões rurais, há um forte caráter político em ambos os projetos que transforma seus personagens e suas obras em agentes do contexto histórico por eles vivenciados; segundo, por prezarem por um cinema autoral,<sup>197</sup> isto é, que parta dos princípios e valores defendidos pelo

<sup>196</sup> HOLANDA, Firmino. “Cearenses em Toulouse. O Povo. Fortaleza, 08 de abril de 1997. Discorrendo sobre o filme de *Corisco e Dadá*, que considera ter uma narrativa mais linear do que as demais obras de Cariry, Firmino Holanda aponta para o distanciamento que a obra desse cineasta toma diante dos filmes de Glauber Rocha. Neste terceiro longa: “...a diferença essencial entre Cariry e Glauber poderia ser melhor caracterizada tomando-se o próprio *Dragão da Maldade*... citado pelo diretor de *Corisco e Dadá* como grande influência na sua decisão de fazer cinema. O novo filme do cearense, se comparado àquela saga, apresenta uma ‘escrita cinematográfica’ bem diferente, buscando realismo, mesmo nas cenas onde a violência dos personagens parece chegar ao paroxismo.”

<sup>197</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *O Autor no Cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Edusp / Brasiliense, 1994. A questão da autoria no cinema é motivo para muitas discussões acerca de quem teria o direito de ser chamado de *autor* de uma realização cinematográfica. Os cineastas eram chamados de autor desde 1921 – ainda no cinema mudo – mesmo se não fossem responsáveis “pelo roteiro, quase sempre assumiram a decupagem, a filmagem, a montagem, e orientavam o fotógrafo” (p.10). Esta definição delega a autoria ao diretor, devido as muitas atividades que ele ocupava no processo de produção fílmica. Porém, muitas discussões ainda se delinearam a partir daí: na década de 50 o conceito gerou novas formas de autoria, e autor seria quem mostrasse na obra “a contribuição individual, o ‘si mesmo’, a individuação pelo ‘estilo’(p.11). Contudo, a palavra autor era vista, muito freqüentemente, indissociável à produção literária, tendo assim, quem defendesse que o título de autor deveria ser dado ao roteirista: “O autor é um cineasta que se expressa, que expressa o que tem dentro dele”(p.21). Mas a discussão acerca do conceito continuaria e apontaria para três formas de se reconhecer o autor: primeiro, “juntar

autor da obra, que percebe a arte como um poderoso veículo de idéias; terceiro, porque as condições de criação da arte cinematográfica dentro da estrutura na qual os cineastas do cinema novo realizavam seus filmes, revertida numa nova forma de execução da arte, baseada no uso dos recursos possíveis dentro dos limites da escassez, assemelham-se às dificuldades enfrentadas pelo cineasta cearense, como ele mesmo expressa:

*“A partir do momento que, superando a nossa dor e a nossa fome, fazemos cinema, estamos afirmando a nossa vida e a nossa história, estamos construindo uma nova beleza, uma estética voltada para o homem e para sua liberdade. Eu faço o cinema das beiradas do mundo, o cinema da periferia. Eu faço cinema como exercício da minha vontade e da minha paixão. Para fazer cinema tenho enfrentado muitas dificuldades, mas a única coisa que quero é trabalhar de forma digna; construir uma obra artística que seja a expressão legítima da cultura e da alma do povo brasileiro, numa perspectiva universal e libertária. Eu faço cinema com o que tenho nas mãos em qualquer situação, por mais adversa que seja, e com qualquer verba disponível”.*<sup>198</sup>

É certo que semelhanças existem. Mas isso não define a estética de Rosemberg Cariry, mesmo porque, como já foi sinalizado, não me sinto com autoridade para dizer qual a estética por ele criada ou adotada. O que posso é criar relações com as que já conhecemos. Além do quê, este é um trabalho de história e não de crítica cinematográfica, e ainda, quando digo que Glauber Rocha trazia e desenvolvia nos seus filmes uma “estética da fome”, faço-o a partir do que ele mesmo já havia dito:

*“A fome latina (...) não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do*

---

as funções de argumentista-roteirista e realizador numa só pessoa, com predominância da função de realizador”; segundo, “juntar, a essas, também a função de produtor (...). Essa junção das três funções tornou-se o ideal do cinema de autor e do que conhecemos no Brasil como cinema independente”; no terceiro, “o filme deve ser marcado autoralmente pelo seu realizador, sem, no entanto, que ele tenha sido obrigatoriamente roteirista e produtor do filme”(p.23). Talvez esta última definição seja a que mais se aproxime do autor ao qual este trabalho faz referência. Contudo, não é demais lembrar que Rosemberg Cariry preenche também os quesitos apontados nas definições anteriores. Para Glauber Rocha, o cinema de autor deve também romper com as formas de produção já desenvolvidas, “...na concepção de autor segundo Glauber: ‘Se o cinema comercial é a tradição, o de autor revolução. A política de um autor moderno é uma política revolucionária. (...) ...o autor é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua mise en scène é uma política’(139). Mesmo que no último capítulo deste livro Bernardet venha discutir que a existência da questão sobre a propriedade da autoria no cinema já é em si um indício da fragilidade deste conceito, considero que o cinema enquanto arte traz no seu realizador um autor, e portanto, Rosemberg Cariry é, independente de qualquer definição mais ou menos aceitável, o autor de seus filmes.

<sup>198</sup> CARIRY, Rosemberg. Entrevista cedida a Sylvie Debs, dez/1994. In *Iberoamericana*, Nº 65, Frankfurt, 1997, pp. 58-77.

*cinema novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa miséria é que esta fome, sendo sentida não é compreendida”.*

(...)

*“Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entende. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem, mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência”.*<sup>199</sup>

Lendo atentamente as citações dos dois autores, não podemos negar que Rosemberg Cariry traz para a estética de seus filmes elementos usados pelo cinema novo na “estética da fome”, mas temos que considerar, sobretudo, a autonomia do autor, uma vez que também fica explícito, em todo o corpo deste trabalho, que ele traz elementos próprios.

Como já apontamos as semelhanças, tratemos agora das diferenças. Nos filmes de Rosemberg Cariry não há a presença dessa terceira pessoa do conflito: o intelectual de classe média (não entrarei aqui nas questões da dualidade presente nas representações destes personagens), que Glauber insere em sua obra - argumento que serviria para fazer com que o povo encontrasse o seu caminho. Pois para Cariry é o próprio povo quem abre os seus caminhos, que busca suas possibilidades, e o faz através de suas manifestações mais simples de revolta ou de fé. O cangaço e o messianismo são para Cariry já a forma de insurgência do povo, a revolta da qual ele participa e a qual ele promoveu a partir de valores particulares à sua cultura.

Outro aspecto de muita importância é que há uma busca pela beleza e pela alegria. O sertão que este cineasta figura mostra uma realidade crua, mas não destituída de fantasias. E inspirado em *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, outro cineasta ícone do cinema novo, Rosemberg Cariry traz o sol nordestino para iluminar o sertão. Mas o faz de uma forma diferente: enquanto Luiz Carlos Barreto, diretor de fotografia de *Vidas Secas*, traz a luz para nos mostrar “claramente” uma miséria impactante, Ronaldo Nunes, diretor

<sup>199</sup> PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha : textos e entrevistas com Glauber Rocha*. Campinas, SP: Papirus, 1996. pp. 126-128.



de fotografia dos três filmes analisados neste trabalho, traz sob o sol um sertão com riquezas próprias, nascidas da sua natureza e da sua cultura. Sobre esta iluminação, especificamente a do filme *Corisco e Dadá*, discorre Helena Salem:

*“A fotografia, de Ronaldo Nunes, explora a imensidão e a luz ofuscante do sertão nordestino. ‘Trabalhamos a beleza da caatinga em tempo seco, quando o capim vira ouro e a mata adquire a tonalidade da prata: são tons em torno do amarelo, até o bordô’, descreve Cariry”*<sup>200</sup>

No fundo, o que parece ser a pretensão de Rosemberg Cariry é seguir construindo um cinema nacional que represente os valores culturais e estéticos do país, sem importar uma forma ou um espírito cinematográfico de narrar a beleza para extasiar ou o sofrimento para comover, mas um e outro para trazer às telas histórias que sejam construídas e construtoras de outras histórias. Sem alçar vôos tão maiores do que a arte de realizar cinema num país que espera pelo futuro, em vez de projetá-lo, Cariry continua produzindo, mesmo nos tempos de maior escassez de possibilidades. Talvez por isso ele afirme, quando fala do *Caldeirão da Santa Cruz do Deserto*:

*“Minha estética nasce da precariedade e do absurdo social e cultural brasileiro. Fazer arte no Brasil é uma vitória cotidiana sobre a morte. Eu nunca tive dinheiro, nem negativos, nem equipamentos para fazer o filme que desejava. (...). Não usei nesse filme uma única luz, porque não tinha. Era tudo o sol alumando o mundo, como em ‘Vida Secas’”*.<sup>201</sup>

Hugo Sukman, em uma pequena matéria sobre *Corisco e Dadá*, diz que Cariry “...consagra uma estética mais onírica e linear do que o estilo de Glauber Rocha ou o realismo de Nelson Pereira dos Santos”.<sup>202</sup> Confesso que esta seja uma vertente que nos deixa compelidos a querer seguir: admitir que Cariry emprega o que Glauber Rocha teria chamado de “estética do sonho”. Porém, quando notamos o distanciamento que Rosemberg Cariry toma da estética de Glauber, ainda quando o último teoriza a estética da fome, só podemos perceber que, diante da conceituação da estética do sonho, a obra de Cariry distancia-se mais ainda. Porque se Cariry torna sua narrativa mais linear a cada filme, Glauber faz o contrário. No entanto, as características semelhantes voltam à cena, sobretudo no que se refere às questões abordadas

<sup>200</sup> SALEM, Helena. “Corisco e Dadá deve estrear até maio”. *O Estado de São Paulo*. Caderno 2, Quinta-feira, 07 de março de 1996.

<sup>201</sup> NAGIB, Lúcia. Op. Cit., p. 153.

<sup>202</sup> SUKMAN, Hugo. “Corisco e Dadá é Revelação em Fortaleza”. *O Globo*. 27 de maio de 1996.

como eixo discursivo da obra, na medida que vemos Glauber Rocha aprofundar o que seria esta estética do sonho.

*“As raízes índias e negras do povo latino-americano devem ser compreendidas como única força desenvolvida deste continente. Nossas classes médias e burguesas são caricaturas decadentes das sociedades colonizadoras.*

*A cultura popular será sempre uma manifestação relativa quando apenas inspiradora de uma arte criada por artistas ainda sufocados pela razão burguesa.*

*A cultura popular não é o que se chama tecnicamente de folclores, mas a linguagem popular de permanente rebelião histórica.*

*O encontro os revolucionários desligados da razão burguesa com as estruturas mais significativas desta cultura popular será a primeira configuração de um novo signo revolucionário.*

*O sonho é o único direito que não se pode proibir”.<sup>203</sup>*

Esta é uma proposta, para nós, por demais fascinante, uma vez que vemos na obra de Rosemberg Cariry uma crescente busca por possibilidades, algo que no sonho é infinito.

Para findar essa discussão, talvez fosse mais coerente admitir a definição do sociólogo Daniel Lins:

*“Lá onde se esperava uma produção e consumação voraz de significados, o cineasta impôs, de maneira lúcida e rebelde, a estética do ‘acontecimento’, numa rebelião explícita contra a tirania do sentido. Acontecer é poder embriagar-se com o olhar, com um sorriso, com uma nostalgia que não foi contada, numa existência que não se satisfaz com a linearidade da história, com a narrativa redundante e reducionista dos ‘vencedores’. Acontecer é poder mudar o destino social e romper com os magmas imaginários que faz do dominado um excluído e de sua cultura um estigma”.<sup>204</sup>*

Mas como não sou obrigada a admitir uma definição fechada, fico com a união das duas últimas, e defendo que Rosemberg Cariry cria uma estética que passeia não só pelos diferentes tempos e pelos diferentes espaços, mas também pelo sonho, pelo acontecimento e pelas possibilidades narrativas, técnicas e argumentativas que os sentidos do sonho e do acontecimento são capazes de fertilizar.

Este despretensioso perfil que tentei traçar sobre a marca estética da obra de Rosemberg Cariry remete a outro problema também merecedor de apreciação: a questão autoral. Nota-se que em todo este trabalho, chamo o cineasta de autor; contudo, esta classificação para diretor de cinema é bastante

<sup>203</sup> PIERRE, Sylvie. Op. Cit. p. 137.

<sup>204</sup> LINS, Daniel Soares. “A Paixão Segundo Rosemberg Cariry”. Jornal O Povo. Fortaleza – Ceará, 30 de novembro de 1996.

questionada e passa por outra dúvida, que interroga se é o cinema uma arte – devido sua realização necessitar de uma equipe e sua comercialização ser corrente, recai sobre ele a crítica de ser um processo industrial –, discussão da qual abro mão porque além de considerar infrutífera, faço uso dele (o cinema), neste trabalho como um documento, registro do homem sobre seu meio, antes de qualquer coisa. Quanto ser o cineasta um autor ou não, posso dizer que, além da questão financeira – um dos motivos geradores da crítica de que o cinema é uma indústria – não se enquadrar neste caso, já que Cariry é o responsável direto por suas produções, há a questão mais importante que é a marca do autor, o que identifica seus filmes enquanto criação sua. É esta marca, peculiar, que me leva a afirmar que ele tem no conjunto de seus filmes uma mesma obra, acompanhando uma linha de pensamento na abordagem dos temas dos quais trata, com elementos que se diferenciam de leituras feitas por outros artistas. Criando técnicas que, talvez se possa ousar dizer, possibilitem uma nova estética do sertão, ou melhor dizendo, profundamente calcada na estética sertaneja, Cariry traz à tela marcas particulares de suas realizações cinematográficas, tornando o sertão um espaço mais dinâmico e não circunscrito a visões pré-determinadas, antes propício à vivacidade e às relações com outros espaços.

Mas, apesar de esses esclarecimentos serem imprescindíveis para se compreender a proposta do cineasta, o que tento perceber aqui é como a linguagem cinematográfica foi se apropriando dos discursos construídos socialmente e de que forma foi interpretando, reelaborando e reproduzindo esses discursos, produzindo um relato próprio, quando entendo que o cinema interfere diretamente nos valores culturais de uma sociedade. E ainda, o filme traz muitos mundos dentro dele, relaciona-se com outras realidades e lê os tempos e espaços, inserindo nas suas construções narrativas o desenvolvimento das relações entre presente e passado.

No caso específico do meu objeto de estudo – *como o sertão e o homem sertanejo são representados na produção cinematográfica de Rosemberg Cariry* – há, além de uma presença de passado, que é comum a todo e qualquer documento que nos permita ver, estudar e interpretar um tempo que não é o nosso tempo presente – há uma representação deste mesmo passado, isto é, uma relação de leitura que permite ver que este

documento, sobre o qual detenho as minhas análises – o *discurso impresso pelo cinema* – como uma construção que parte do presente. Mas além dos tempos que são postos nesta representação – tempo de produção e tempo ao qual a obra se remete – há também uma representação de espaços – espaço de produção e espaço ao qual a obra se remete – existentes em um mesmo tempo.

Explico melhor: os filmes com os quais dialogo expõem a representação do homem sertanejo imprimindo um discurso quase uníssono, no entanto, divergente do discurso há muito propalado por uma certa historiografia ou outras artes, como a pintura e a literatura e o próprio cinema nacional do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, que trazem elementos escassos para servirem de composição da identidade do sertão; apesar de a filmografia que analiso apresentar elementos que enriqueçam a imagem do homem sertanejo nela representada, ainda assim é pertinente considerar que há tanto o espaço de quem constrói a representação – lugar de criação e realização da obra – como o espaço do que é representado, o que torna flagrante uma ação social que explicita a presença de um no outro.

No entanto, o que é mais importante nessas relações entre tempo presente e tempo futuro, espaço de construção da representação e espaço representado, é termos uma compreensão do quanto o filme se coloca como agente de transformação destes referidos tempos e espaços, passando não só pelas relações passado-presente, mas averiguando uma possível tentativa de trazer implicações para o futuro.

Os três filmes surgem num período ao qual poderíamos chamar de “um novo tempo”. No sentido de que consideramos que há uma mudança no curso dos acontecimentos e há também uma tendência de querer perceber quais novidades surgiram para determinado campo de atuação – como o da redemocratização pós-1985 – as situações em que o sentimento de mudança, de transformação da época em que se vive atravessa um período novo são, segundo Paul Ricoeur, por exemplo, o período que sucede uma revolução; do mesmo modo que quando não é possível visualizar perspectivas de mudança costumamos chamar o período de “momento de crise”.<sup>205</sup> É claro que o desejo

---

<sup>205</sup> RICOEUR, Paul. “Rumo a uma Hermenêutica da Consciência Histórica”, in: *Tempo e Narrativa* – tomo III. São Paulo: Papirus, 1997, pp. 359-415.

de transformar ou de tornar estático o tempo e as situações históricas é relativo aos segmentos das sociedades que projetam e executam tais transformações. Se o período de “crise” é percebido por determinado setor da sociedade como um momento infértil e estagnado, este mesmo período serve aos interesses de outro segmento social.

Por exemplo: quando em determinado momento do filme *Caldeirão*, o locutor diz a frase “*ainda no escuro ano de 1937*”, ele está registrando que houve uma mudança neste ano que o tornou escuro – referindo-se ao Golpe de Estado dado por Getúlio – mas, se a voz do locutor Rosemberg Cariry revela que considera esta uma mudança ruim, o mesmo não pensavam os setores da sociedade que tiveram seu poder aumentado no período; ao mesmo tempo, os demais segmentos sociais que se opunham a tal regime e lutavam para transformar as situações políticas e sociais em que viviam faziam-no a fim de gestar um “tempo novo”. Sendo assim, o “tempo novo” pode trazer perspectivas de transformações que melhorem ou piorem a vida dos agentes sociais/históricos. Esse julgamento é feito por cada segmento da sociedade a partir de seus anseios, principalmente quando há uma relação constante de conflito.

É por isso que as categorias de análises – utilizadas por Paul Ricoeur, que apresento a seguir, permite-me fazer uma leitura dos filmes dentro do viés da discussão sobre as significações do tempo, alocando as perspectivas de mudança impressas pelo cineasta dentro dos conflitos narrados em suas histórias.

Na opinião do diretor dos três filmes aqui discutidos, na época da realização de cada obra sua o país passava por vários processos de mudanças nas questões de cunho político-social e econômico, com implicações que incidiram nas artes, mais especificamente, na realização da produção cinematográfica.. Explicitemos os que nos interessam por ter influenciado na feitura da obra. O filme *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto* foi lançado em 1986, ano que seguiu os vinte e um de ditadura do período militar (1964-1985); a redemocratização permitiu que uma obra de arte exibisse ideais socialistas claros. Embasado em fatos que ocorreram na primeira metade do século XX, no interior do Estado do Ceará, o diretor trouxe à tela problemas ainda existentes no Brasil do presente. O segundo filme, *A Saga do Guerreiro*

*Alumioso*, foi lançado em 1993, período pós-Collor (primeiro presidente eleito pelo voto direto depois da ditadura militar); porém, tendo sido rodado em fevereiro de 1992, quando Collor ainda era presidente, o filme traz em sua narrativa as críticas ao modelo modernizador que o governo queria a todo custo implantar no país, que não tinha estrutura econômica e muito menos política para tais propostas de mudança a curto prazo; outro aspecto marcante é que em 1989 tinha caído o muro de Berlim, último grande símbolo da resistência do sistema socialista – talvez por este motivo percebamos uma menor ênfase na defesa dos modos de distribuição da terra baseados nos preceitos do socialismo real. Se n’*O Caldeirão* o problema da terra é apresentado como sendo de cunho político-social, n’*A Saga* ele aparece mais como um problema econômico-social, ainda que as instâncias do poder político estejam neste filme claramente representados. O terceiro filme, *Corisco e Dadá*, traz uma história que é contada no presente sobre uma época passada, a época do cangaço, e o presente, na figura da narradora do romance, corta o passado para dele falar; este filme, como já foi mencionado, marca a retomada do cinema nacional, e vem como para dar seqüência ao filme anterior, que por sua vez pode ser visto como dando continuidade ao primeiro. Melhor dizendo: Rosenberg Cariry termina *O Caldeirão* dizendo que ele é um grito dos sem terra, e n’*A Saga* este grito se solta, mas logo é sufocado, para em *Corisco e Dadá*, através dos seus personagens, vir mostrar outra força latente. (Ver fotos 15,16,17)

Na obra de Rosenberg Cariry os tempos se entrecruzam. Durante o decorrer de todos os filmes, ele faz com que os tempos passado, presente e futuro passem uns pelos outros. Vemos isto claramente dentro do conteúdo da narrativa do filme em *A Saga do Guerreiro Alumioso*, nas personagens de Delfina e de Genésio: a primeira profetiza a chegada de um guerreiro alumioso e o segundo a todo instante rememora os tempos do cangaço – ambos vão buscar, no futuro e no passado respectivamente, soluções para os problemas que seu meio enfrenta no presente. Nos demais filmes, *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto* e *Corisco e Dadá*, esse entrelaçamento entre os tempos é feito através dos recursos técnicos que o suporte cinematográfico oferece. É possível dizer que nestas obras, nas quais o diretor dá ao presente o poder de contar o passado, também dá ao passado o poder de ter projetado este

presente que o conta, à medida que seus narradores são sobreviventes do passado de que falam.

Faz-se pertinente refletir sobre o papel do tempo narrado e do tempo que narra na obra deste cineasta, inclusive a partir da idéia de que a realização dos filmes ocorreu numa época, como o próprio autor reconhece, de mudanças no contexto social e político do país, permitindo que reconheçamos este período como um tempo que traz perspectivas novas, isto é, a chegada de um “tempo novo”.

Para tanto, é lícito que se lance mão das reflexões elaboradas por Paul Ricoeur sobre os significados que essas mediações entre os tempos históricos carregam, de forma que não se minimize o conhecimento do passado em detrimento das expectativas construídas para o futuro, tendo o presente como linha de intercâmbio. Para fazê-lo, o autor trabalha com as categorias, introduzidas por Reinhart Koselleck, de “espaço de experiência” e “horizonte de expectativas”.<sup>206</sup>

Assim, o tempo presente, lugar onde se constrói a história-conhecimento e a história-acontecimento, é fundamentado e construído a partir dos rastros deixado pelo passado – “espaço de experiência” – que busca projetar um futuro – “horizonte de expectativas” – ensejado pelo tempo atual que o precede. Paul Ricoeur esclarece as relações entre os tempos histórico e o fazer da história – a qual, a partir das propostas do presente, passa a ser condicionada à vontade do homem – destacadas em três temas segundo Reinhart Koselleck:

*“Em primeiro lugar, a crença de que a época presente abre o futuro a perspectiva de uma novidade sem precedente; em seguida, a crença de que a mudança para melhor se acelera; e, por fim, a crença de que os homens são cada vez mais capazes de fazer sua história. Tempo novo, aceleração do progresso, disponibilidade da história – esses três temas contribuíram para o desdobramento de um novo ‘horizonte de expectativa’ que, por ricochete, transformou o ‘espaço de experiência’ em que se depositaram as conquistas do passado”.*<sup>207</sup>

Ricoeur defende que o tempo que chamamos de “tempo novo” ainda não o é, apenas oferece possibilidades para que o futuro que o tempo atual projeta seja realmente um “tempo novo”, isto é, um tempo transformado.

<sup>206</sup> RICOEUR, Paul. Op. Cit., pp. 359-415.

<sup>207</sup> RICOEUR, Paul. Op. Cit., p. 363.

O tempo o qual chamamos de novo é aquele em que podemos imprimir mudanças, é aquele que podemos transformar de acordo com nossos projetos. Sendo assim, a perspectiva de uma mudança implica um poder que nos delegamos de mudar o curso da história, tornando-nos assim, agentes diretos do fazer histórico.

No entanto, este tempo de transformação de perspectiva de mudança só tem reais possibilidades e só terá operacionalidade através de visitas ao passado, permitindo inclusive que ele se expresse de forma dinâmica, e não como um banco de dados onde buscamos informações, mas também, como um agente transformador que ganha novas significações mediante interpretações que o presente lhe dá. Não seria mudar o sentido do passado, e sim, compreendê-lo sob a óptica de um presente que gerencia um “horizonte de expectativas”.

Ricoeur defende, a partir de Koselleck, que a época moderna provoca um encolhimento do passado, o que resulta num presente em meio a um passado superado e a um futuro determinado, levando a classificação do tempo presente como um tempo de crise.<sup>208</sup> Para evitar que percebamos nosso tempo como um tempo de crise, o que nos anula como agente construtor de sua história,

*“...é preciso resistir ao encolhimento do ‘espaço de experiência’. Para tanto, é preciso lutar contra a tendência a só se considerar o passado do pondo de vista do acabado, do imutável, o irrevogável. É preciso reabrir o passado, nele reviver potencialidades não realizadas, contrariadas ou até massacradas. Em suma, contra o adágio que pretende que o futuro seja em todos os aspectos aberto e contingente, e o passado univocamente fechado e necessário, é preciso tornar nossas expectativas mais determinadas e nossa experiência mais indeterminada. Ora, essas são duas faces de uma mesma tarefa: pois só expectativas determinadas podem ter sobre o passado o efeito retroativo de revelá-lo como ‘tradição viva’.”*<sup>209</sup>

Assim, fazemos do presente o elo transformador que faz da “experiência de passado” um “horizonte de expectativa”, e este, um “tempo novo”.

O papel que Paul Ricoeur delega ao passado e à permanência das tradições, que não morrem, e sim, renovam-se para continuarem vivas no contexto do presente, permite-nos traçar um paralelo com a importância dada por Rosemberg Cariry às tradições postas não como próprias de um passado,

<sup>208</sup> RICOEUR, Paul. Op. Cit., p. 367.

<sup>209</sup> RICOEUR, Paul. Op. Cit., p. 372.



pois ele as traz para figurar como permanentes no tempo presente, com uma intencionalidade clara de revelá-las como importante elemento com poder de ensejar mudanças, que permitam que o futuro não traga os mesmos problemas que trouxe o presente, por ignorar as importantes contribuições que as vivências do passado ainda podem oferecer.

Os fenômenos e os costumes referentes ao tempo histórico das histórias narradas pelos filmes são postos na tela para interagir com o tempo da narrativa. Assim, quando cangaceiros e beatos aparecem em conflito com o poder institucionalizado, outras formas de confronto estão sendo representadas, embora não se refiram diretamente a estes temas, que serviram apenas como mote para a construção dos roteiros dos filmes. Mas o conflito perpassa as questões cotidianas da vida dos sertanejos, as quais talvez não possam ser vistas como personagens principais em nenhum dos filmes, mas estão presentes em todos eles, e é através dessa luta que Rosemberg Cariry expõe os costumes, as crenças e os valores de um povo, que não fazem parte apenas do passado – são expressões vivas no presente.

É este lugar vivo que o cineasta figura com mais força na sua obra, um lugar de onde nascem homens capazes de transformar seus destinos, porque das suas tradições não sobraram só memórias, sendo elas próprias ressignificadas pelo tempo em que atuam.

O sertão e o sertanejo de Rosemberg Cariry têm vida dinâmica, que se renova e se ressignifica, buscando no “espaço de experiência” elementos transformadores que os guie rumo a um “tempo novo”, que possibilite a eles mesmos construir seu “horizonte de expectativa”.

Quando fala das dificuldades enfrentadas na produção do seu primeiro longa-metragem, *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto*, o cineasta descreve o que significou tirar, no sentido de fazer surgir do sertão, o cinema, o que para ele é uma construção que parte mais de anseios sociais do que artísticos, isto é, não é só a arte que pode fazer brotar, é também o sertão um lugar de onde tudo é possível nascer, mostrando assim uma fertilidade sertaneja capaz de gestar tudo, até a mais moderna das artes. O cineasta declara:

*“O filme nasceu dessa paixão muito grande, desse desejo desesperado de fazer cinema numa região pobre e sem grandes tradições cinematográficas. Cinema a partir do zero. A precariedade técnica era a síntese de todas as minhas inquietações e dela inventei*

*novas possibilidades. A busca, a paixão e a precariedade se combinam em toda a minha trajetória. Foi a tentativa de superar a precariedade que resultou na inventividade narrativa de , por exemplo, mostrar uma batalha com bonecos de barro ou colocar ex-votos como marcas reais de um povo dilacerado”.*<sup>210</sup>

Diante destas afirmações, podemos seguir para o conteúdo mostrado nesta obra que o cineasta, como ele mesmo diz, fez nascer da precariedade.

Rosemberg Cariry mostra nos seus filmes – além de visões oníricas que têm um distante referimento no real, como no caso do personagem Genésio – personagens percebidos como parte da cultura popular do Nordeste, presentes nos cotidianos das cidades do interior, como: violeiros, artesãos, poetas andarilhos, cantadores de benditos, romeiros; e os que permeiam a imagem que se construiu sobre os sertões nordestinos – cangaceiros, fanáticos e santos canonizados pelo povo; mostra também homens e mulheres dispostos a lutar por uma vida melhor para si e para os seus, quando aborda a questão fundiária, o mandonismo local ainda persistente, trazendo uma situação de conflito carente de solução.

Na representação destes conflitos, vemos envolvidos num embate, de um lado, os pequenos produtores rurais sem terra (entre eles o líder sindical), os penitentes e romeiros, os cangaceiros e todos que figuram como o povo destituído de posses; e do outro lado, latifundiários, religiosos (exceto é claro, padre Cícero, beato José Lourenço e seus seguidores), juízes, prefeitos, delegados e soldados, representando o poder institucionalizado através das Forças Armadas, do Estado e da igreja. Contudo, em seus filmes, Rosemberg Cariry aponta os problemas e sinaliza para a importância de se ouvir o povo e de valorizar suas tradições, mas deixa as respostas em suspenso, preferindo não ser ele a indicar os caminhos pelos quais o povo deve se guiar. Aqui, podemos perceber – a partir de uma idéia elaborada tanto por Jean Claude Bernardet como por Ismail Xavier e tão bem sintetizada por Tolentino – que o autor se distancia da proposta do cinema novo, em especial de Glauber Rocha quando concebe o personagem Antônio das Mortes:

*“Para Jean-Claude Bernardet (1967), Antônio das Mortes era a própria figura do intelectual brasileiro projetado no cinema, na função de preparador da guerra do outro, porque incapaz de formular um projeto próprio – estético e de classe. Para [Ismail] Xavier (1983), entretanto, ele é o nó da situação antitética entre alienação e lucidez,*

<sup>210</sup> NAGIB. Lúcia. Op. Cit., p. 153.

*em que a história se afirma, ainda que por caminhos que, em princípio, se mostrem contrários ao avanço. O jagunço, força da reação na origem, daria impulso à consciência revolucionária, liberando Manoel da alienação”.*<sup>211</sup>

Talvez, essa opção de Rosemberg Cariry possa ser pensada como uma forma de ser coerente à proposta apresentada em sua obra – a de que o homem sertanejo é agente de sua própria história, com capacidade de mostrar-se transformador do espaço em que vive.

Percebemos claramente esta ausência de solução e a necessidade de que ela venha a existir quando observamos que, dos personagens centrais que Rosemberg Cariry traz à tela, poucos sobrevivem. Morreram os beatos e seus seguidores, morreram Baltazar e Genésio, morreram Corisco, e seus cangaceiros; mas morreram também soldados e oficiais que combateram contra o Caldeirão, morreram o coronel Abigail e os policiais que Genésio conseguiu mirar e morreram ainda os “macacos do governo” e os camponeses que viraram alvo da ira de Corisco. Diferente do Corisco do filme de Rosemberg Cariry, que, por ele “botava fogo nesse sertão, matava tudo quanto é gente ruim e depois faria outro sertão”, o cineasta mata seus personagens e deixa viva apenas a tradição de guerreiros que os faz lutar sempre que se fizer necessário.

*“...o cineasta não cai nunca na armadilha de uma representação estereotipada da miséria e da opressão; pelo contrário, ele contribui para mostrar um aspecto muitas vezes desconhecido da identidade brasileira nordestina do interior: uma capacidade de resistência e de defesa notáveis. Não é a imagem de uma população passiva, resignada, sem espírito crítico que nos é proposta. Mas a de uma população responsável, determinada, solidária, às vezes com o espírito subversivo.”*<sup>212</sup>

Desta forma é que Rosemberg Cariry tenta, através da sua obra, não construir um outro sertão, mas, pensando fazer o que está ao seu alcance, busca construir uma outra imagem de sertão, que possa ser dada à leitura sem os mesmos vícios das construções da imagem sertaneja de que já temos conhecimento, e que tenha uma forma estética com fonte no passado, porém, projetando na tela as experiências do presente. Com essa intenção, visa a

<sup>211</sup> TOLentino, Célia Aparecida Ferreira. *O Rural no Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP, 2001. p. 186.

<sup>212</sup> DEBS, Sylvie. “Rosemberg Cariry: defesa e ilustração da cultura nordestina”. In *Iberoamericana*, nº 65, Frankfurt, 1997, pp. 58-77.

chegar próximo de “*dar a esse presente histórico todos os traços de uma iniciativa que lhe permitam realizar a busca da meditação entre a recepção do passado transmitido por tradições e a projeção de um ‘horizonte de expectativa’*”.<sup>213</sup>

Antes que se faça algum tipo de interpretação equivocada, não estou querendo dizer que Rosemberg Cariry parte do lugar da modernidade para filmar o lugar do “atraso” ou da “permanência”: o que as obras vêm mostrar é um sertão em movimento, um sertão vivo, que se faz registrar e que interage com os “mundos das cidades” e com a modernidade que estes cultivam no cotidiano de suas construções. O cineasta busca trazer para a tela um sertão que se ressignifica a partir de suas mais antigas tradições e costumes. É um sertanejo transformador que Rosemberg traz à tela, e não um ser atávico, subjugado pelas determinações do meio onde vive.

---

<sup>213</sup> RICOEUR, Paul. Op. Cit., p. 398.



Foto 13 (Filmagens d'O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto)



Foto 14 (Rosemberg Cariry nas Filmas d'A Saga do Guerreiro Alumioso)

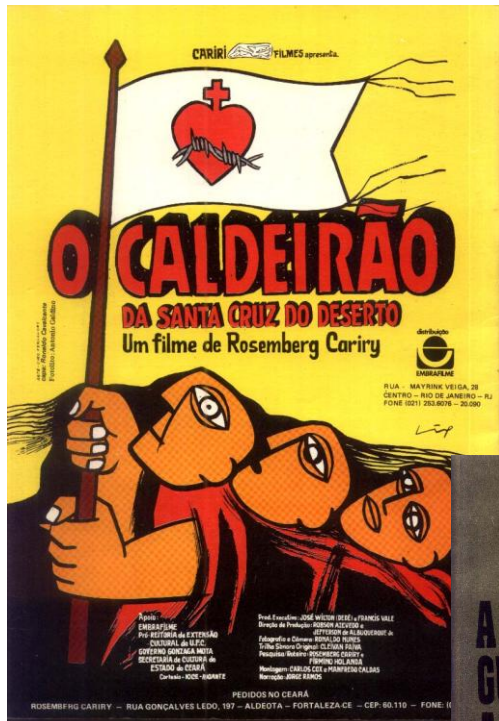


Foto 15 (Divulgação - O Caldeirão...)

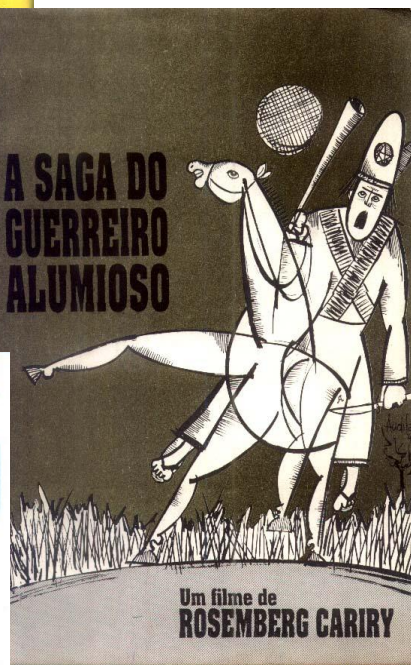
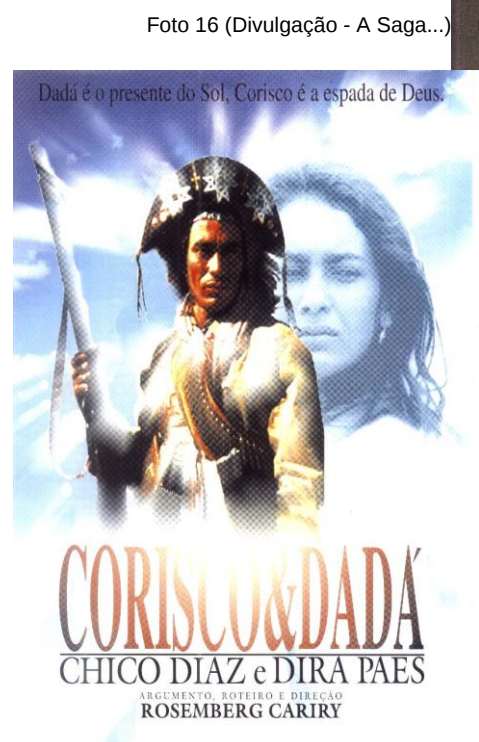


Foto 17 (Divulgação - Corisco e Dada)

## Considerações Finais

Do início deste trabalho até a escrita destas últimas páginas, muitas hipóteses foram se apresentando a partir da obra do cineasta cearense Rosenberg Cariry. Algumas que me desviavam da proposta inicial e outras que me empurravam a continuar buscando respostas para as primeiras perguntas. Porém, o que houve em todos os momentos foi menos respostas e mais questões a serem colocadas aos textos analisados. No entanto, como uma das propostas iniciais era findar um texto, não posso me dar ao luxo, ou ao desgaste, ou ao prazer, ou ao gigantesco trabalho de responder a todos os questionamentos que foram surgindo no decorrer desta laboriosa pesquisa. O que me foi possível foi feito. Não pudei os questionamentos, apenas adiei algumas resposta – o que estava ao meu alcance, foi discutido devidamente a fim de chegar a algumas considerações que penso serem relevantes às reflexões propostas.

Sertão enquadrado, sertão movimentado, sertão iluminado: este é o sertão que se mostra nos filmes de Rosenberg Cariry. Um sertão que não está longe em medida de espaço, como um lugar que não mais se avista, o interior onde a civilização não alcança; e também não está longe em medida de tempo, como num passado remoto onde o homem era primitivo, guiado pelo meio determinante. Pois é sim um sertão que está dentro, que tem distâncias e segredos semelhante às distâncias e segredos que tem o mar.

François Boucher, um dos mestres do Rococó,<sup>214</sup> disse que a natureza é verde demais e mal iluminada. O cinema brasileiro e outras expressões artísticas costumaram tratar os sertões brasileiros como sendo um lugar onde

---

<sup>214</sup> Estilo que surgiu na França por volta de 1700 e se disseminou pela Europa no século XVIII. Predominantemente de decoração de interiores, o Rococó se caracteriza pelo encanto, elegância e alegria, numa paleta geralmente constituída por cores pastéis. François Boucher, resume em suas pinturas, os excessos frívolos de meados do século XVIII, tornando-se um dos mais fiéis expoentes do estilo Rococó.

reinam a natureza e seus instintos, porém, diferente do que percebia Boucher, deram-lhe uma imagem com menos verde e mais luz.

Dos sertões nordestinos, geralmente representados com cores mortas, Rosemberg Cariry faz brotar o movimento que gera a vida. Partindo dos conflitos em torno da luta pela terra e dos fenômenos sociais próprios do Nordeste brasileiro – o cangaço e o messianismo (que durante muito tempo serviram como motivo para se classificar a região como atrasada e o sertanejo como um bruto, ser atávico e primitivo) – Cariry faz uso da cultura popular para que, somada a esses símbolos, possa ressignificar o passado, fazendo assim, uma transfiguração do sertão de um espaço estático em seu primitivismo para um espaço dinâmico dentro de suas tradições.

Desta forma, faz com que se perceba como é possível ser o sertanejo o mentor do seu destino, tirando-o da condição de determinado e colocando-o na condição de determinante, feitor das transformações do seu meio.

Quanto à luz do sertão que a tantos incomoda, Cariry, a exemplo de outros cineastas brasileiros, torna-a sua aliada, tal qual fez o homem dOs *Sertões* de Euclides da Cunha, usando a rusticidade e crueza da terra para se proteger do inimigo, com o recurso de conhecer cada palmo daquele chão.

Rosemberg Cariry faz uso da vantagem de conhecer, desde muito tempo, as intensidades desta claridade que incide sobre o sertão, para tornar possível a produção de sua arte. Como um diretor de cinema que necessita da luz como matéria primeira para realização de sua obra, a falta de recurso o obrigou a tomar emprestado a luminosidade que o sertão lhe oferecia.

Mas não é a luz a única coisa que o sertão lhe doa para a composição do seu trabalho. Há também as histórias, as memórias, os conflitos, as crenças, as revoltas... E na união de todos esses elementos é construído um cinema que leva a ser visto um sertão vivo, forte e transformador.

Esta ressignificação do homem e do meio tem uma localização no tempo: os filmes foram realizados no período que compreende a segunda metade da década de 80 e a primeira metade da década de 90, época em que o país passava pela experiência da redemocratização.

A obra traz de volta temas imprescindíveis à história do país e principalmente do Nordeste, por ela figurar num período de mudanças decisivas para a nova forma do fazer artístico no Brasil, que marcou a



retomada do cinema nacional brasileiro, sobretudo depois da tentativa de 'assassinato' perpetrada pelo Governo Federal à sétima arte. Portanto, a ressignificação do sertão e do homem sertanejo presente nos filmes do cineasta traz também um significado novo para o próprio cinema, que toma fôlego dentro de uma obra que tem sua elaboração completamente calcada numa estética sertaneja.

E como numa moviola, onde ele pode encaixar as cenas, montando as seqüências do modo que desejar, o cineasta desliza entre os tempos da história, trazendo em sua narrativa um passado menos remoto, um futuro menos impossível e um presente vestido de agente do fazer histórico, para mostrar um sertão gigante, que não pode ser engolido nem pelo mar, nem pela cidade, nem pela "civilização", nem pela modernidade, nem pela miséria, nem pela fome, nem pela seca, nem pela violência, nem pelo atraso..., porque em seus filmes, o sertanejo, o homem que neste sertão habita, não é só sua cria, é também o seu dono.

Assim, este trabalho não é tão-somente uma dissertação, abordando através do cinema as imagens do homem sertanejo, do cangaceiro ou do fanático, é também um estudo sobre o Ceará do presente e seus laços guardados com o passado, os quais trazem, na maioria das vezes, características de permanência.

## Lista de Fotos

|                                                                                                                                  |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Foto 1 (Banda Cabaçal – bonecos de D. Ciça do Barro Cru e cacto).....                                                            | 62  |
| Foto 2 (Corisco e a caatinga viva).....                                                                                          | 63  |
| Foto 3 (Corisco e a menina Dadá, após rapto e violação).....                                                                     | 115 |
| Foto 4 (O Credo negado e mais um filho do casal de cangaceiros morto).....                                                       | 116 |
| Foto 5 (Dadá liderando a última expressão do cangaço).....                                                                       | 117 |
| Foto 6 (Sr. Henrique F. da Silva – um dos principais depoentes n'O <i>Caldeirão</i> )....                                        | 118 |
| Foto 7 (A 'morte' do Boi-de-Mateus).....                                                                                         | 119 |
| Foto 8 (Campos de Góes e Manoel Cordeiro Neto – oficiais que participaram da<br>ofensiva ao Caldeirão e depoentes no filme)..... | 120 |
| Foto 9 (Baltazar – esquerda – e Genésio – meio – no bar de Aroeiras).....                                                        | 121 |
| Foto 10 (Genésio se tornando 'Guerreiro Alumioso' através da reza de Delfina)...                                                 | 122 |
| Foto 11 (Genésio, já guerreiro, recebendo a proteção divina).....                                                                | 123 |
| Foto 12 (O cangaceiro Genésio pronto para a guerra) .....                                                                        | 124 |
| Foto 13 (Filmagens d'O <i>Caldeirão da Santa Cruz do Deserto</i> ).....                                                          | 157 |
| Foto 14 (Rosemberg Cariry nas Filmas d'A <i>Saga do Guerreiro Alumioso</i> ).....                                                | 157 |
| Foto 15 (Divulgação – O <i>Caldeirão...</i> ).....                                                                               | 158 |
| Foto 16 (Divulgação – A <i>Saga...</i> ).....                                                                                    | 158 |
| Foto 17 (Divulgação – Corisco e Dadá).....                                                                                       | 158 |

## Ficha Técnica dos Filmes

### **O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto**

Longa metragem. Documentário

*Bitola:*  
16mm

*Tempo:*  
78 minutos

*Direção e Produção:*  
Rosemberg Cariry

*Produção Executiva:*  
Francis Gomes Vale  
José Wilton

*Direção de Produção:*  
Robson Gomes de Azevedo  
Jefferson de Albuquerque Jr.

*Montagem:*  
Manfredo Caldas  
Carlos Cox

*Fotografia:*  
Ronaldo Nunes

*Narração:*  
Jorge Ramos

*Som direto:*  
Francisco Pereira de Sousa

*Som Direto Adicional:*  
Lia Pereira Camargo

*Still:*  
Liloye Boubli  
Marcus Guilherme

*Pesquisa e Roteiro:*  
Rosemberg Cariry  
Firmino Holanda

*Trilha Sonora:*  
Cleivan Paiva

*Produtora:*  
Cariri Filmes  
Fortaleza – Ceará, 1985

**A Saga do Guerreiro Alumioso**

*Longa metragem de ficção. Colorido.*

*Bitola:*

35mm

*Tempo:*

94 minutos

*Produção, roteiro e direção:*

Rosemberg Cariry

*Elenco:*

Emanoel Cavalcanti

Teta Maia

Chico Alves

Majô de Castro

Erotilde Honório

Rodger Rogério

Guracy Rodrigues

*Diretor de Produção e Arte:*

Jefferson de Albuquerque Jr.

*Contribuição no roteiro:*

Firmino Holanda e Oswald Barroso

*Abertura:*

Audifax Rios

*Montagem:*

Severino Dadá

*Fotografia:*

Ronaldo Nunes

*Trilha Sonora:*

Cleivan Paiva

*Cenografia:*

Walmir Paiva

*Figurino:*

Teta Maia e Jefferson de Albuquerque Jr.

*Maquiagem:*

João Afonso

*Still:*

Dário Gabriel

*Produtora:*

Cariri Filmes

*Co-Produção:* Cinequanon Audiovisual – Lisboa

Instituto Português de Arte Cinematográfica (IPACA) - Lisboa

Fortaleza – Ceará, 1992/1993

**Corisco e Dadá**

*Longa metragem. Ficção. Colorido.*

*Bitola:*  
35mm

*Tempo:*  
96 minutos

*Produção, roteiro e direção:*  
Rosemberg Cariry

*Elenco:*  
Dira Paes  
Chico Díaz  
Antonio Leite  
Regina Dourado  
Chico Chaves  
Denise Milfont  
Luiz Carlos Salatiel  
Virgínia Cavendish  
Maira Cariry  
B. de Paiva  
Teta Maia

*Direção de Produção:*  
Jefferson de Albuquerque Jr. e Juruene de Moura

*Montagem:*  
Severino Dadá

*Fotografia:*  
Ronaldo Nunes

*Cenografia:*  
Walmir Paiva, Zé Tarcísio e Fábio Vasconcelos

*Figurino:*  
Renato Dantas

*Maquiagem:*  
Antonio Pacheco

*Engenheiro de Som:*  
Márcio Câmara

*Trilha sonora:*  
Toinho Alves e Quinteto Violado

*Still:*  
Kin

*Contribuição nos textos e roteiro:*  
Oswald Barroso e Firmino Holanda

*Produtora:*  
Cariri Filmes  
Fortaleza – Ceará, 1996

## Fontes e Bibliografia

### **Fontes Básicas**

#### ***Filmografia de Rosemberg Cariry (longas-metragem)***

*O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto* – 1986, não-ficção, cor, 16mm, 78 min.

*A Saga do Guerreiro Alumioso* – 1993, ficção, cor, 35mm, 94 min.

*Corisco e Dadá* – 1996, ficção, cor, 35mm, 96 min.

### **Fontes Secundárias**

#### ***Filmografia de Rosemberg Cariry (curtas-metragem)***

*Patativa do Assaré - Um Poeta do Povo* – 1984, não-ficção, cor, 16mm, 17 min.

*Ivo in Ceará* – 1989, não-ficção, cor, vídeo, 8 min.

*Valdemar dos Passarinhos* – 1996, não-ficção, pb, vídeo, 12 min.

*Pedro Oliveira, o cego que viu o mar* – 1999, não-ficção, pb, 16mm/vídeo, 26 min.

*A TV e o Ser-Tao* – 2000, não-ficção, cor, vídeo, 7 min.

#### ***Críticas Cinematográficas, Reportagens, Entrevistas, Estudos e Produção Escrita de Rosemberg Cariry***

##### **1. CRÍTICAS E REPORTAGENS (sobre a obra de R. Cariry e sobre cinema cearense)**

BARROSO, Oswald. “*Corisco e Dada – Uma Tragédia Brasileira*” – Revista Pérola Negra, Nº 17. Fortaleza-CE., mar/1997.

BERNARDET, Jean-Claude. “O Caldeirão” In *Revista Nação Cariri: cultura e idéias*. Fortaleza: Edições IOCE, Nº 10, 1987.

CARVALHO, Vladimir. “Caldeirão de Alquimia” In *Revista Nação Cariri: cultura e idéias*. Fortaleza: Edições IOCE, Nº 10, 1987.

COUTO, José Geraldo. “Cinema Brasileiro Busca Imagens fora do eixo Rio-SP” – *Folha de São Paulo*. São Paulo-SP., 21.05.1997.

DANTAS, Marcelo. “Uma História de Amor e de Sangue” – *Folha da Bahia - Correio da Bahia*. Salvador-BA., 04.06.1996.

FESTIVAL DE GRAMADO. “Duas Visões Distintas da Violência” – *Jornal do Grupo Editorial Sinos*. Gramado-RS., 16.08.1996.

HOLANDA, Firmino. “A Poesia do Cotidiano” – *O Povo*. Fortaleza-CE., 15.08.1988.

HOLANDA, Firmino. “A Presença do Cinema Cearense” – *O Povo*. Fortaleza-CE., 18.11.1989.

HOLANDA, Firmino. “Antigos Caminhos de Nosso Cinema” – *O Povo*. Fortaleza-CE., 07.01.2000.

- HOLANDA, Firmino. "Campo Branco" – *O Povo*. Fortaleza-CE., 04.07.1997.
- HOLANDA, Firmino. "Cearenses em Toulouse" – *O Povo*. Fortaleza-CE., 08.04.1997.
- HOLANDA, Firmino. "Chico do Barro, artista do Terceiro Mundo" – *Sinopse: revista de cinema*. São Paulo: Edusp, Nº 06, jan/2001.
- HOLANDA, Firmino. "Cinema de Seca" – *O Povo*. Fortaleza-CE., 01.04.1997.
- HOLANDA, Firmino. "Cinema em Revista Literária" – *O Povo*. Fortaleza-CE., 17.09.1999.
- HOLANDA, Firmino. "Cultura Popular e Cinema Cearense" – *O Povo*. Fortaleza-CE., 20.05.1986.
- HOLANDA, Firmino. "Curta-Metragem Cearense (a exceção e a regra)" – *Sinopse: revista de cinema*. São Paulo: Edusp, Nº 06, jan/2001.
- HOLANDA, Firmino. "Documentários e Cultura Popular" – *O Povo*. Fortaleza-CE., 03.09.1999.
- HOLANDA, Firmino. "E a Memória Filmográfica Cearense?" – *O Povo*. Fortaleza-CE., 02.07.1998.
- HOLANDA, Firmino. "Estética do Cinema Pé-rapado" – *O Povo*. Fortaleza-CE., 01.10.1999.
- HOLANDA, Firmino. "Estética do Cinema Pé-rapado" – *O Povo*. Fortaleza-CE., 01.10.1999.
- HOLANDA, Firmino. "História sem Começo nem Fim: a saga do cinema cearense, marcada por dificuldades econômicas na periferia dos grandes centros" – *O Povo*. Fortaleza-CE., 12.11.1994.
- HOLANDA, Firmino. "Les Miserables" – *O Povo*. Fortaleza-CE., 01.04.1997.
- HOLANDA, Firmino. "Matar o Nordeste e Ir ao Cinema" – *Jornal 'Claro'*. Fortaleza-CE: Casa Amarela Eusélio de Oliveira/Proex - UFC, Nº 05, abr-mai/1996.
- HOLANDA, Firmino. "Milagre em Juazeiro" – *O Povo*. Fortaleza-CE., 13.06.1999.
- HOLANDA, Firmino. "O Cinema Novo Seja Aqui" – *Jornal da Jornada*. Salvador-BA., set/1993.
- HOLANDA, Firmino. "O Pólo de Cinema" – *O Povo*. Fortaleza-CE., 31.12.1999.
- HOLANDA, Firmino. "O Predomínio na Produção Cearense" – *O Povo*. Fortaleza-CE., 05.12.1998.
- HOLANDA, Firmino. "O Registro da Cultura Popular no Cinema Cearense" – *Caderno de Cultura*. Fortaleza-CE: SECULT, Nº 02, jun/1987.
- HOLANDA, Firmino. "O Sertão das Memórias, de José de Araújo" – *O Povo*. Fortaleza-CE., 04.07.1997.
- HOLANDA, Firmino. "O Sertão Pelos Olhos de Luzia" – *O Povo*. Fortaleza-CE., 03.06.1988.

- HOLANDA, Firmino. "Padre Cícero a 24 Quadros" – *O Povo*. Fortaleza-CE., 05.11.1999.
- HOLANDA, Firmino. "Padre Cícero e Juazeiro" – *O Povo*. Fortaleza-CE., 24.02.2000.
- HOLANDA, Firmino. "Padre Cícero no Cinema" – *Memorial: Revista Comemorativa dos 150 Anos de Nascimento do Padre Cícero Romão Batista*. Juazeiro do Norte-CE: Lions Club de Juazeiro do Norte-CE., 1994 (edição única).
- HOLANDA, Firmino. "Perspectivas para 1999" – *O Povo*. Fortaleza-CE., 04.01.1999.
- HOLANDA, Firmino. "Ritual do Poder em Berço Esplêndido" – *Jornal 'Claro'*. Fortaleza-CE: Casa Amarela Eusélio de Oliveira/Proex - UFC, Nº 06, set-out/1996.
- HOLANDA, Firmino. "Saga Remete ao Cordel" – *O Povo*. Fortaleza-CE., 19.06.1993.
- HOLANDA, Firmino. "Série: História do Nordeste e o Cinema" – *O Povo*. Fortaleza-CE., de 21.01.2000 a 14.04.2000.
- HOLANDA, Firmino. "Três Documentários do Pioneiro Nelson Moura" – *Caderno de Cultura*. Fortaleza-CE: SECULT, Nº 03, jun/1989.
- HOLANDA, Firmino. "Um olho Cego Vagueia na Tela?" – *O Povo*. Fortaleza-CE., 26.07.1998.
- HOLANDA, Firmino. "Uma História a 24 Quadros Por Segundo" – *O Povo*. Fortaleza-CE., 03.04.1988.
- LINS, Daniel Soares. "A Paixão Segundo Rosenberg Cariry" – *Jornal O Povo*. Fortaleza-CE., 30.11.1996.
- O POVO. "Corisco e Dadá Obtém 3º Lugar em Havana". *Fortaleza-CE.*, 14.12.1996.
- OLIVEIRA, Andréa. "Corisco e Dadá" – *O Estado do Maranhão*. São Luís-MA., 16.06.1996.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. "Filme de Cangaço Agradado ao Público" – *O Estado de São Paulo*. São Paulo-SP., 01.11.1996.
- RODRIGUES, Karine. "No Ceará Também Tem Disso Sim" – *O Povo*. Fortaleza-CE., mai/1996.
- ROSEMBERG FILHO, Luiz. "O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto – Cinema e História" In *Revista Nação Cariri: cultura e idéias*. Fortaleza: Edições IOCE, Nº 10, 1987.
- SALEM, Helena. "Corisco e Dadá Deve Estrear Até Maio" – O Estado de São Paulo. São Paulo-SP., 07.03.1996.**
- SALEM, Helena. "Público De Toronto Aprova O Filme" – *O Estado de São Paulo*. São Paulo-SP., 12.09.1996.
- SUKMAN, Hugo. " 'Corisco E Dadá' é Revelação em Fortaleza" – *O Globo*. Rio de Janeiro-RJ., 27.05.1996.



## 2. ENTREVISTAS

Entrevista com Rosemberg Cariry. Sylvie Debs, Fortaleza, 1994. In *Iberoamericana*, Nº65, Frankfurt, 1997.

Entrevista com Rosemberg Cariry. Sylvie Debs, Estrasburgo, 1997. In *Cinémas d'Amérique Latine*, Nº05, Toulouse, mar/1997.

Entrevista com Rosemberg Cariry. Iza L. Mendes Regis, Fortaleza, 1999.

Entrevista com Rosemberg Cariry. Iza L. Mendes Regis, Fortaleza, 2003.

## 3. ESTUDOS

CAMPOS, Marta. "Curto Balanço da Reação Descentralizadora no Ceará: 'O Saco', Manifesto Siriará e Jornal 'Nação Cariri' " In *Colonialismo Cultural Interno: o caso Nordeste*. Fortaleza, 1986.

DEBS, Sylvie. "O Nordeste revisitado trinta anos após o cinema novo" In *Cinémas d'Amérique Latine*. Toulouse-FR, Nº 07, mar/1999.

DEBS, Sylvie. "O sertão, terra de todos os mitos?" In *Cinémas d'Amérique Latine*. Toulouse-FR, Nº 05, mar/1997.

DEBS, Sylvie. *Por uma retomada do cinema no Brasil. Estudo de um caso particular: retorno do cangaço no Nordeste*. Trad.: Anamaria Skinner. França: Universidade Robert Schumann, Estrasburgo, 1996.

DEBS, Sylvie. *Rosemberg Cariry: defesa e ilustração da cultura nordestina*. Trad.: Anamaria Skinner. França: Universidade Robert Schumann, Estrasburgo, 1996.

## 4. PRODUÇÃO ESCRITA DO CINEASTA ROSEMBEG CARIRY

CARIRY, Rosemberg e BARROSO, Oswald (orgs.). *Cultura Insubmissa (estudos e reportagens)*. Fortaleza: Ed. Nação Cariri, 1982.

CARIRY, Rosemberg. "ABC do Nordeste: seca" In *Revista Nação Cariri: cultura e idéias*. Fortaleza: Edições IOCE, Nº 09, nov-dez/1983.

CARIRY, Rosemberg. "Da Existência do Cinema nas Marcianas Caatingas" In *Revista Nação Cariri: cultura e idéias*. Fortaleza: Edições IOCE, Nº 10, 1987.

CARIRY, Rosemberg. "Literatura Africana: criando com olhos secos" In *Revista Nação Cariri: cultura e idéias*. Fortaleza: Edições IOCE, Nº 09, nov-dez/1983.

## Filmografia de Apoio

### **Longas-metragem**

*A Morte Comanda o Cangaço* – Carlos Coimbra, São Paulo, 1960.

*Baile Perfumado* – Paulo Caldas e Lírio Ferreira, Pernambuco, 1996.

*Central do Brasil* – Valter Sales Junior, rio de Janeiro, 1998.

*Deus e o Diabo na Terra do Sol* – Glauber Rocha, Rio de Janeiro, 1964.

*Guerra de Canudos* – Sérgio Resende, São Paulo, 1997.

*Lampião, Rei do Cangaço* – Carlos Coimbra, São Paulo, 1963.

*Milagre em Juazeiro* – Wolney Oliveira, Ceará, 1999.

*O Cangaceiro* – Lima Barreto, São Paulo, 1953.

*O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* – Glauber Rocha, Rio de Janeiro, 1969.

*O Homem que Virou Suco* – João Batista de Andrade, São Paulo, 1980.

*O Pagador de Promessas* – Anselmo Duarte, São Paulo, 1962.

*O Sertão das Memórias* – José de Araújo, Ceará, 1997.

*Tigipió* – Pedro Jorge de Castro, Ceará, 1984.

*Vidas Secas* – Nelson Pereira dos Santos, Rio de Janeiro, 1963.

#### ***Curtas e Médias-metragem***

*A Canga* – Marcos Vilar, Paraíba, 2001.

*À Margem da Luz* – Marcos Vilar e Torquato Joel, Paraíba, 1999.

*A Musa do Cangaço* – José Humberto, Bahia, 1982.

*Caminhos sem Fim* – José Augusto Moura, Ceará, 1949.

*Campo Branco* – Telmo de Carvalho, Ceará, 1997.

*Eu Sou o Servo* – Eliezer Rolim, Paraíba, 2001.

*Memória do Cangaço* – Paulo Gil Soares, São Paulo, 1965.

*O Nordeste e o Toque de sua Lamparina* – Ítalo Maia, Ceará, 1998.

#### **Bibliografia**

##### ***Obras Literárias***

AGUIAR, Cláudio. *Caldeirão, romance*. Rio de Janeiro: Editora José Olímpio, 1982.

ALENCAR, José de. *O Sertanejo*. Fortaleza: Diário do Nordeste, 2001.

CERVANTES DE SAAVEDRA, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Trad.: Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

OLÍMPIO, Domingos. *Luzia Homem*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

QUEIROZ, Rachel de. *O Quinze*. 64ª ed. São Paulo: Siciliano, 1993.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 64ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 76ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio, 1972.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Record, 1984.
- TEÓFILO, Rodolpho. *A Fome; Violação*. Rio de Janeiro: José Olímpio; Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1979.

### **Sobre Cinema e História-Cinema**

- AMENGUAL, Barthélemy. *Chaves do Cinema*. Trad.: Joel Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.
- ANDEADE, Ana Lúcia. *O Filme Dentro do Filme: a metalinguagem no cinema*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1991.
- ARNHEIM, Rudolf. *A Arte do Cinema*. Trad.: Maurice Francis Nunes. Lisboa: Ed. Aster, s/d.
- BARBARO, Umberto. *Elementos de Estética Cinematográfica*. Trad.: Fátima de Sousa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- BAZIN, André. "Ontologia da Imagem Fotográfica" In *O Cinema – ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENTES, Ivana. "Sertões e Subúrbios no Cinema Brasileiro" In *Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais*. Rio de Janeiro, Nº 15, jan-fev/1999
- BERNARDET, Jean-Claude e GALVÃO, Maria Rita (orgs.). *Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O Autor no Cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Edusp / Brasiliense, 1994.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O Que é Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O Vão dos Anjos: Bressane e Sganzerla*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BRESSANE, Julio. *Cinemancia*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- CANEVACCI, Massimo. *Antropologia do Cinema: do mito à indústria cultural*. Trad.: Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CHARTIER, J. P. e DESPLANQUES, R. P. *Iniciação ao Cinema*. 2ª ed. Trad.: Marta Bittencourt. Rio de Janeiro: Agir editora, 1958
- EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Trad.: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2002.

- EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*. Trad.: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2002.
- EMBRAFILME. *Filmoteca, Catálogo*. 1985.
- ESCUDERO, Garcia. *Cinema e Problemática Social*. Trad.: José Carlos Gonzalez. Lisboa: Ed. Herder, s/d.
- FELDMAN-BIANCO, Bela e LEITE, Miriam L. Moreira (orgs.). *Desafios da Imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas-SP: Papirus, 1998.
- FERRO, Marc. "O Filme: uma contra-análise da sociedade" In LE GOFF e NORA, Pierre (orgs.). *História: novas abordagens*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Lopes, 1995.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Trad.: Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- GASKELL, Ivan. "A História das Imagens". In BURKE, Peter (org.). *A Escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992.
- GOLDMAN, Flávio. "O Brasil Traduzido no Cinema" In MADEIRA, Angélica e VELOSO, Mariza (orgs.). *Descobertas do Brasil*. Brasília: Ed. UnB, 2000.
- GOMES, Paulo Emílio Sales et. alii. *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GRÜNNEWALD, José Lino (org.). *A Idéia do Cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- HAUSER, Arnold. "A Era do Filme" Trad.: Rora Rocha. In VELHO Gilberto (org.). *Sociologia da Arte – Vol I*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1971.
- HOLANDA, Firmino. *Orson Welles no Ceará*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2001.
- JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. 5ª ed. Trad.: Marina Appenzeller. Campinas-SP: Papirus, 1996.
- JORNAL O Povo. Caderno 3 – Sessão de Cinema, 1980-2000.
- KAPLAN, E. Ann. *A Mulher e o Cinema: os dois lados da câmera*. Trad.: Helena Márcia P. Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- LABAKI, Amir (org.). *O Cinema dos Anos 80*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- LEAL, Wills. *O Nordeste no Cinema*. João Pessoa, Editora Universitária/FUNAPE/UFPB, 1982.
- LEBEL, Jean-Patrick. *Cinema e Ideologia*. 2ª Ed. Trad.: Jorge Nascimento. Lisboa: Editora Estampa, 1975.
- LEITE, Ary Bezerra. *Fortaleza e a Era do Cinema: pesquisa Histórica (1891-1931)*. Fortaleza: Secretária da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1995.

- LUCAS, Meise Regina de Lucena. *Imagens do Moderno: o olhar de Jacques Tati*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1998.
- NAGIB, Lúcia. *O Cinema da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- NOBRE, F. Silva. *O Ceará e o Cinema*. Rio de Janeiro: Cia. Brasileira de Artes Gráficas, 1989.
- PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha : textos e entrevistas com Glauber Rocha*. Campinas, SP: Papirus, 1996. pp. 126-128.
- RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- RAMOS, Fernão... [et. al.] (org.). *Estudos de Cinema 2000 – SOCINE*. Porto Alegre: Sulina, 2001.
- REVISTA *Filme Cultura*, Ano III, nº 17, nov/dez de 1970.
- REVISTA *Imagens*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, N<sup>os</sup> 04, 05, 06, 07, 08, 1995-1997.
- REVISTA *O Olho da História*. Salvador-BA: Ed. UFBA, N<sup>os</sup> 01, 02, 03, 04 e 05, 1994-1998.
- ROCHA, Glauber. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- ROCHA, Glauber. *O Século do Cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra / Embrafilme, 1983.
- SADOUL, Georges. *O Cinema: sua arte, sua técnica, sua economia*. 2<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1956.
- SIQUEIRA, Antônio Jorge de. "O Rural e o Urbano no Cinema Novo" In *Projeto História: Revista do Programa de Estudos de Pós-Graduação em História e do Departamento de História da PUC-SP*. São Paulo: Editora da PUC, N° 14, fev/1997.
- SOARES, Mariza de Carvalho e FERREIRA, Jorge (orgs.). *A História Vai ao Cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- STAM, Robert. *O Espetáculo Interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Trad.: José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O Rural no Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- VALE, Alexandre Fleming Câmera. *No Escurinho do Cinema: cenas de um público implícito*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2000.
- VASCONCELOS, Regina Ilka Vieira. "História: experiência e imagem", 1997. (mimeo).
- XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilme, 1983.

- XAVIER, Ismail (org.). *O Cinema no Século*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1996.
- XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro – Paz e Terra, 1977.

### **Teoria e Metodologia**

- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad.: Antonio de Pádua Tanesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARBOSA, Ivone Cordeiro. “A Experiência Humana e o Ato de Narrar: Ricoeur e o lugar da interpretação” In *Revista Brasileira de História*. São Paulo: ANPUH / Ed. Unijuí, Vol. 17, Nº 33, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Trad.: Fernando Tomaz. 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BOUTIER, Jean e JULIA, Dominique (orgs.). *Passados Recompuestos: campos e canteiros da história*. Trad.: Marcella Mortara e Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Ed. FGV, 1998.
- BURKE, Peter (org.). *A Escrita da História*. Trad.: Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.
- BURKE, Peter. *Variedades de História Cultural*. Trad.: Aldo Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- CARDOSO, Ciro Flamarion e MALERBA, Jurandir (orgs.). *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas-SP: Papyrus, 2000.
- CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo(orgs.). *Domínios da História – ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus,1997.
- CARDOSO, Ciro Flamarion. *Narrativa, Sentido, História*. Campinas-SP: Papyrus, 1997.
- CERTEAU, Michel de. “A Operação Histórica” In LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (orgs.). *História: novos problemas*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- CERTEAU, Michel de. *A Cultura no Plural*. Trad.: Enid Abreu Dobránszky. 2ª ed. Campinas-SP: Papyrus, 1995.
- CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Trad.: Maria de L. Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Trad.: Ephraim Ferreira Alves. 6ª ed. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 1994.
- CHARTIER, Roger. “A Leitura: uma prática cultural – Debate entre Pierre Bourdieu e Roger Chartier”. In *Práticas de Leituras*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Trad.: Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1990.
- CHARTIER, Roger. *Cultura Escrita, Literatura e História*. Trad.: Ernani Rosa. Porto Alegre: Artmed Editora, 2001.

- CHARTIER, Roger. *Textos, símbolos e o espírito francês*. em História: Questões & Debates, v. 13, nº 24. p. 5-27, jul/dez. 1996.
- FENELON, Dea Ribeiro. "Cultura e História Social: historiografia e pesquisa" in *Projetos História*. São Paulo: Educ, Nº 10, 1993.
- FENELON, Dea Ribeiro. "O Historiador e a Cultura Popular: história de classe ou história de povo" In *História e Perspectiva*. Uberlândia, Nº 06, 1992.
- FERRO, Marc. *A História Viglada*. Trad.: Doris Sanches Pinheiro. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. 5ª ed. Trad: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- GINZBURG, Carlo. *A Micro História e Outros Ensaios*. Trad.: Antônio Narino. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas e Sinais: morfologia e história*. Trad.: Frederico Carotti. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- GINZBURG, Carlo. *Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância*. Trad.: Eduardo Brandão. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- GUAZELLI, César et alii. *Questões de Teoria e Metodologia da História*. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 2000.
- HOBBSAWM, Eric. J. *Sobre História*. Trad.: Cid Knipel Moreira. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- HUNT, Lynn (org.). *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- MATOS, Olgária Chaim Féres. "A Rosa de Paracelso" in NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das letras: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa – Tomo III*. Trad.: Roberto Leal Ferreira. Campinas-SP: Papirus, 1997.
- THOMPSON, E. P. *A Miséria da Teoria ou Um Planetário de Erros: uma crítica ao pensamento de Althusser*. Trad.: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- THOMPSON, E. P. *Peculiaridade dos Ingleses e Outros Ensaios*. Campinas: Ed. Unicamp, 2001.
- VEYNE, Paul Marie. *Como se Escreve a História ; Foucault Revolucionou a História*. Trad.: Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. 4ª ed. Brasília: Editora UnB, 1998.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. Trad.: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

#### **História e Ciências Sociais**

- ABREU, Capistrano de. *Capítulos de História Colonial 1500-1800*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Publifolha, 2000.
- ALBUQUERQUE Jr. Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste – e outras artes*. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999, p. 68-69.

- ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz. *Falas de Astúcia e de Angústia: a seca no imaginário nordestino – de problema à solução (1877-1922)*. São Paulo: UNICAMP, 1988. Dissertação de Mestrado.
- ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz. “As Malvadezas da Identidade”. In *Cadernos NUDOC – Nordeste: identidade, imagens e literatura*. Fortaleza: UFC/NUDOC, 1996.
- ALMEIDA, Alfredo Wagner B. de. “Uma Genealogia de Euclides da Cunha”. In VELHO, Gilberto (org.). *Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.
- ALMEIDA, Ângela Mendes de; ZILLY, Berthold; LIMA, Eli Napoleão (orgs.). *De Sertões, Desertos e Espaços Incivilizados*. Rio de Janeiro: Mauad / Faperj, 2000.
- ANDRADE, Manuel Correia de. *A Terra e o Homem no Nordeste: contribuição ao estudo da questão agrária no Nordeste*. 5ª ed. São Paulo : Atlas, 1986.
- BARBOSA, Ivone Cordeiro. *Sertão: um lugar-incomum: o sertão do Ceará na literatura do século XIX*, Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado, 2000.
- BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcante. *A Terra da Mãe de Deus*. Rio de Janeiro: Francisco Alves; Brasília: INL, 1988.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Trad.: Carlos Sussekind. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10ª ed. São Paulo: Global, 2001.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e Cantadores: folclore poético do sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- CASTRO, Josué de. *Geografia da Fome*. Vol. II, 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1963.
- CHANDLER, Billy Jaynes. *Lampião, o rei dos cangaceiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- CHIAVENATO, J. Júlio. *Cangaço: a força do coronel*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- CRISTÓVÃO, Fernando. “A transfiguração da realidade sertaneja e a sua passagem a mito (A Divina Comédia do Sertão)”. *Revista USP – Dossiê Canudos* – São Paulo: Edusp, Nº 20. 1993/1994.
- CUNHA, Euclides. *Os Sertões*. 18ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- DANTAS, Paulo. “Através dos Sertões”. In *REVISTA USP – Dossiê Canudos*. São Paulo: Edusp. Nº 20, dez.-jan.-fev./1993-1994.
- DELLA CAVA, Ralph. *Milagre em Joazeiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- FACÓ, Rui. *Cangaceiros e Fanáticos: gênese e lutas*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. (1963)



- FAORO, Raymundo. *Os Donos do Poder: formação do patronato político brasileiro*. Vols. 1 e 2, 10<sup>a</sup> ed. São Paulo: Globo; Publifolha, 2000.
- FERREIRA, Vera e AMAURY, Antônio. *De Virgulino a Lampião*. São Paulo: Idéia Visual, 1999.
- FILHO, Adonias. *O Romance Brasileiro de 30*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1969.
- FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista*. IJNPS, 1976.
- GOMES, Alfredo Macedo. *O Imaginário Social da Seca e Suas Implicações para a Mudança Social*. Dissertação de Mestrado – UFPE, 1995.(Mimeo)
- GOMES, Ângela de Castro e FERREIRA, Marieta de Moraes. “Primeira República: um balanço historiográfico” em *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro. Vol. 2. n. 4. 1989.
- HOBSBAWM, E. J. *Bandidos*. Trad.: Donaldson Magalhães Garschagen. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1976.
- HOLANDA, Firmino. “Nos Tempos do Caldeirão” In *Revista Nação Cariri: cultura e idéias*. Fortaleza: Edições IOCE, Nº 09, nov-dez/1983.
- HOLANDA, Firmino. *Benjamim Abrahão*. Fortaleza: Ed. Demócrito Rocha, 2000.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26<sup>a</sup> ed. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- LANDIM, Teoberto. *Seca: a estação do inferno*. Fortaleza: UFC / Casa José de Alencar, 1992.
- LEAL, Vítor Nunes. *Coronelismo, Enxada e Voto: o município e o regime representativo no Brasil*. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Alfa –Omega, 1975. (1949)
- LEVINE, Robert M. *O Sertão Prometido: o massacre de Canudos*. São Paulo: Edusp, 1995.
- LIMA, Luiz Costa. *O Controle do Imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. 2<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- LINS, Daniel. *Lampião: o homem que amava as mulheres*. São Paulo: Annablume, 1997.
- MARONI, Amnéris. Jung: *Individuação e Coletividade*. São Paulo: Moderna, 1998.
- MARTINS, José de Souza. *Os Camponeses e a Política no Brasil: as lutas sociais no campo e seu lugar no processo político*. 3<sup>a</sup> ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 1986.
- MENEZES, Djaceir. *O Outro Nordeste: ensaio sobre a evolução social e política do Nordeste da “civilização do couro” e suas implicações históricas nos problemas gerais*. 3<sup>a</sup> ed. Fortaleza: UFC. Casa de José de Alencar/ Programa Editorial, 1995. (1<sup>a</sup>edição, 1936)
- MONTENEGRO, Abelardo F. *Fanáticos e Cangaceiros*. Fortaleza: Editora Henriqueta Galeno, 1973.

- NETO, José Batista. *Como Uma Luneta Invertida: intervenção do Estado no semi-árido nordestino através do discurso ideológico da IOCS/IFOCs – 1909/1934*. Dissertação de Mestrado – UFPE, 1986. (mimeo)
- NEVES, Frederico de Casto. “Imagens do Nordeste”. In *Cadernos NUDOC – Nordeste: identidade, imagens e literatura*. Fortaleza: UFC/NUDOC, 1996.
- NEVES, Frederico de Castro. *A Multidão e a História: saques e outras ações de massas no Ceará*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 2000.
- PEREIRA, Auricélia Lopes. *O Rei do Cangaço e os Vários Lampiões*. Dissertação de Mestrado. Recife-PE: UFPE, 2000.
- QUEIROZ, Maria Izaura Pereira de. “D. Sebastião no Brasil: o imaginário em movimentos messiânicos nacionais.” *Revista USP – Dossiê Canudos* – São Paulo: Edusp, Nº 20. 1993/1994.
- QUEIROZ, Maria Izaura Pereira de. *História do Cangaço*. 4ª ed. São Paulo: Ed. Global, 1991.
- QUEIROZ, Maria Izaura Pereira de. *O Messianismo no Brasil e no Mundo*. São Paulo: Alfa-Omega, 1976.
- RAMOS, Francisco Regis Lopes. *Caldeirão*. Fortaleza: Eduece, 1991.
- ROCHA, Melchiades da. *Bandoleiros das Caatingas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- SÁ, Xico. *Beato José Lourenço*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000.
- SANTANA, José Carlos. “Geologia em ‘Os Sertões’ de Euclides da Cunha: uma abordagem histórica”. In *O Olho da História – Revista de História Contemporânea*. Salvador-Ba: vol. 2, nº 3, 1996.
- SANTOS, Mariza Veloso Motta e MADEIRA, Maria Angélica. *Leituras Brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. 2ª ed., São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- SCHETTINO, Marco Paulo Fróes. *Espaços do Sertão*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, 1995, *Mimeo*.
- SEVCENKO. Nicolau. *Literatura como Missão: Tensões Sociais na Primeira República*. 4ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1995.
- SILVA, Marcos A. *Caricata República: Zé Povo e o Brasil*. São Paulo: Marco Zero, 1990.
- SOUSA, Ilda Ribeiro de (SILA). *Angicos, eu sobrevivi*. São Paulo: Oficina Cultural Mônica Buonfiglio, 1997.
- SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras. Literatura, Técnica e Modernização no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- TAMER, Alberto. *O Mesmo Nordeste*. São Paulo: Editora Herder, 1968.
- WILLIAMS, Raymond. *O Campo e a Cidade: na História e na Literatura*. Trad.: Paulo Henrique Brito. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.